

P. 507 (d)

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

*Seria
teatru, muzică, cinematografie*

TOMUL 40
1993

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

Directorul publicației: ION ZAMFIRESCU

Comitet consultativ: LILIANA ALEXANDRESCU-PAVLOVICI (Amsterdam),
GEORGE BANU (Paris), OCTAVIAN LAZĂR COSMA, CLEMANS-
LILIANA FIRCA, MIHNEA GHEORGHIU, GEORGE LITTERA,
COSTIN MIEREANU (Paris), TITUS MOISESCU, ȘTEFAN
NICULESCU, FLORIAN POTRA, ION TOBOȘARU, MIRCEA
VOICANA, ELENA ZOTTOVICEANU

Comitet de redacție: LUCIA-MONICA ALEXANDRESCU (*redactor șef*),
MANUELA CERNAT, GHEORGHE FIRCA, DANIELA GHEORGHE,
DANIEL SUCEAVA

Secretar de redacție: DANIELA ARTĂREANU

CITITORI,

Consultați publicațiile periodice ale ACADEMIEI ROMÂNE!

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistelor apăsați la serviciile de abonamente prin oficiile poștale și factorii poștali.

Abonamentele din străinătate se primesc la RODIPET S.A., Piața Presei Libere nr. 1, P.O. Box 33-57, București, România și la ORION SRL, Sptaiul Independenței nr. 202 A, București, România, P.O. Box 74-19, București, Tx 11939, CBTxR Fax (40)13122425.

Instituțiile și agenții economici pot comanda cărțile publicate în Editura Academiei prin:

- Regii Autonome sau SRL din localitate (Fostele Centre de librării județene).
- R.A. ARCADIA, Calea Moșilor 62-64, sectorul 3, 70433 București.
- S.A. CULTURA NAȚIONALĂ, str. Lipscani nr. 26, sectorul 3 70422 București (instituțiile de pe cuprinsul orașului București).

Vă puteți adresa și firmei AMCO PRESS SRL, C.P. 57-88, Calea Griviței nr. 6-10, et. I, sector 1, București, România (pentru cărți și reviste).

Manuscrisele, cărțile, revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite Comitetului de redacție al revistei pe adresa: INSTITUTUL DE ISTORIA ARTEI „G. OPRESCU”, Redacția: Calea Victoriei 196, București, R-71101, c.p. 22-129, sectorul 1.

APARE O DATĂ PE AN

EDITURA ACADEMIEI ROMÂNE

Calea 13 Septembrie nr. 13, RO 76117, București, România
c.p. 5-42, tel. 641.19.90

PS 507 / d1

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE

TOMUL 40

1993

S U M A R

STUDII

Muzică

VALENTINA SANDU-DEDIU,	Manieră și manierism în creația muzicală din Cinquecento	3
VASILE GRĂJDIAN,	Legislația lui A.I. Cuza și evoluția cântării bisericești	13
GHEORGHE C. IONESCU,	Ion Popescu-Pasărea (1871-1943)	19
HILDA ȘERDEAN,	Reîntoarcere la izvoarele bizantine: „Doamne strigat-am” de Gheorghe Firca	31
NINA CIONCA,	Carmen Sylva și Aurelia Cionca	39

Teatru

DANIELA GHEORGHE,	Comedia românească în ultimele decenii (III)	49
ION CAZABAN,	Scenografi ai teatrului românesc interbelic (I). Theodor Kiriackoff- Suceanu, M.H. Maxy	55
IOLANDA BERZUC,	Arta lui Emil Botta	63

WILHELM GEORG BERGER (1929-1993)

ȘTEFAN NICULESCU,	In memoriam	71
***	Wilhelm Georg Berger, listă de lucrări publicate	72

DOCUMENTE

GRAMATICI DE MUZICĂ BIZANTINĂ. I. Vaticanus Barb. gr. 300 (sec. XV). Transcriere și traducere din limba greacă de Natalia Trandafirescu. Ediție îngrijită și prefață de Titus Moisescu	73
ALFRED ALESSANDRESCU, „Însemnări zilnice”. Fragmente referitoare la George Enescu. II (1921–1928). Text stabilit, note și comentarii de Lucia-Monica Alexandrescu	93

RECENZII

ROMEO GHIRCOIAȘIU,	<i>Cultura muzicală românească în secolele XVIII-XIX</i> (Elena Zottoviceanu)	111
--------------------	--	-----



20.356

2014

MANIERĂ ȘI MANIERISM ÎN CREAȚIA MUZICALĂ DIN CINQUECENTO

de VALENTINA SANDU-DEDIU

PROBLEMA RENAȘTERII

Folosit pentru prima oară de Jules Michelet (în 1855), termenul de *Renaissance* se „extinde” și în muzică, încă din secolul al XIX-lea (1868) prin August Wilhelm Ambros (*Geschichte der Musik im Zeitalter der Renaissance bis zu Palestrina*). De atunci și până astăzi controversele delimitării temporale și stilistice a Renașterii sunt inepuizabile: unii includ și secolele XIII–XIV în această orientare, alții îl exclud din ea pe Palestrina...¹ Și totuși, câteva coordonate generale s-au fixat, mai ales prin cercetările muzicologice din ultimele decenii, în mereu reînnoitul efort al contemporaneității de întoarcere spre „muzica veche”, spre descoperirea surselor și resurselor acesteia.

Disputele vizează deci mai ales stabilirea „începutului” și „sfârșitului” epocii renașcentiste: aparține sau nu de aceasta *trecento*-ul? Iată o primă întrebare, datorată faptului că, în acest secol XIV, italienii creează pentru prima dată muzică liberă ca artă autonomă (în sens modern), iar compozitorul iese din anonimat, fiind numit în manuscrise². Răspunsul consacrat (în cele din urmă) în literatura muzicologică este acela că atât Philippe de Vitry (m. în 1361), cât și Machaut (m. în 1377) rămân *precursori* ai Renașterii timpurii, încadrându-se însă în acea artă distinctă – *Ars Nova*.

O a doua întrebare se va referi la secolul al XVI-lea (mai precis perioada între aprox. 1520–1600), cunoscută în istoria artei drept *manieristă* și reprezentând trecerea între *Hochrenaissance* și *Hochbarock*: „Începând cu 1530, arta nu va mai fi desemnată ca Renaștere [...]. Structura ce se observă mai întâi la Nicolaus Gombert (m. în 1556) se îndepărtează de tonalitate și omenesc. De aici apare ca oportun conceptul de istoria artei – *manierism*. Este epoca Reformei și a Contrareformei. Această fază ocupă două treimi din secolul al XVI-lea, și în cadrul ei culminează acel «Singstil» creat de neerlandezi în jurul lui 1440 spre înnoirea muzicii eclesiastice, și care se bazează pe principiul mensural și pe cel al distribuirii libere a accentelor prozodice. [...] Renașterea s-a transformat în manierism, într-o artă a supraomenescului. Aceasta s-a încheiat prin schimbarea epocilor din jurul lui 1660 – începutul erei moderne”³.

Parcursul sumară a problematicei istorice renașcentiste a avut drept scop doar sublinierea imposibilității unor definiții stilistice absolut categorice, dată fiind *impuritatea stilistică* a oricărei perioade muzicale. Pentru subiectul studiului de față, esențială rămâne precizarea etapei culturale dintre Renaștere și Baroc, datorită desemnării

¹ Heinrich Bessler, *Das Renaissanceproblem in der Musik*, în *Archiv für Musikwissenschaft*, 23 (1966).

² Hugo Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte*, vol. II, partea I, citat de H. Bessler. Acesta menționează că Riemann

nu avea cum să cunoască *Ars nova* franceză, deoarece abia în 1921 se descoperă un codex din sec. XIV.

³ H. Bessler, *op. cit.*, p. 10.

sale – în unele exegeze – drept *manieristă*. O singură precizare deocamdată: nu vom considera o personalitate sau alta din Cinquecento drept „manieristă”, ci vom decupa acele aspecte ce ne îndreptăţesc a observa un manierism infiltrat, ca latură simbolică, în cele mai diverse creaţii. În acest fel, *manierismul – constantă*, fie în disputata perioadă dintre 1520–1650, fie înainte sau după, oferă mai multă deschidere, împrumută maleabilitate analizei.

Spre exemplificare, un element al dilemei muzicologice se va referi la mărginirea în timp a orientării manieriste: Helmut Hücke arată cum poate fi considerată manieristă arta constructivist-simbolică a canonului neerlandezilor, în punctul său culminant din a doua jumătate a secolului al XV-lea (Ockeghem, bunăoară). S-ar putea vorbi astfel de o diferenţiere a fazelor cronologice ale manierismului între muzică şi celelalte arte, dar atunci confuzia se lărgeste şi, cum remarcă Hücke, analogiile muzicale cu manierismul (stil relativ precis delimitat în celelalte arte în secolul al XVI-lea) vor duce spre o fundătură⁴.

Aceasta în cazul în care, adăugăm noi, dorim a trasa neapărat cadrul temporal al unei *perioade manieriste în muzică*; nu şi în cazul în care acceptăm ideea (atemporală) de *constantă manieristă*, în aspectele sale ce pot fi contemporane (paralele, divergente) cu aspecte ale altor stiluri (şi în accepţiunea estetică a unui teoretician manierist precum Gustav René Hocke)⁵. Deocamdată, însă, vom parcurge literatura muzicologică specializată pe epoca respectivă, argumentele sale pro sau contra unui manierism muzical al Cinquecento-ului.



„Cu un interes viu pentru disciplinele vecine, muzicologia a observat acel [...] concept de epocă ce ar desemna în istoria artei perioada dintre 1520 şi până în jur de 1600, acea trecere complexă, fragilă şi labilă între Renaşterea culminantă şi Baroc”, afirmă Victor Ravizza în studiul său: *Manierismul – un concept de epocă al istoriei muzicii?*⁶

După o trecere în revistă a exegezei – mai întâi a celei generale artistice, apoi a celei specific muzicale –, autorul îşi întemeiază răspunsul *negativ* la întrebarea din titlu pe trei modele posibile de aplicare a manierismului în muzică: unul sincronist, unul a-sincronist, în fine ultimul bazat pe ideea de constantă manieristă.

Pomind de la *premisele sincroniste* (concordanţa cronologică a muzicii cu celelalte domenii artistice), ar trebui precizat mai înainte un clasicism muzical între 1500–1520 în Italia, iar aici ar trebui apoi definiţi acei muzicieni care transformă, după 1520, clasicul în sens manierist („deformându-l”⁷). Toate aceste condiţii nu sunt îndeplinite: începutul de secol afirmă personalitatea pregnantă a lui Josquin des Prez (cu perioadă de creaţie italiană), care nu ar putea demonstra un clasicism muzical (cf. Ravizza); de asemenea, nici italienii din primele decenii ale secolului XVI – generaţie nesemnificativă. Cât despre epoca de după 1520, Palestrina rămâne (pentru Ravizza, şi desigur că nu numai pentru el) un clasic, nu un manierist:

„Pentru că unui manierist nu i-ar fi reuşit, i-ar fi fost de fapt cu siguranţă străin faptul de a rămâne etalon (creator pentru polifonia vocală, n.n.) vreme de patru secole”⁸.

Un *model a-sincronist* ar trasa coordonatele clasicului muzical spre 1560 (Palestrina), iar ale manierismului spre sfârşitul secolului, spre o „întârziere” a curentului în istoria muzicii de aproximativ jumătate de secol, în madrigalul lui Gesualdo şi Marenzio. Oricum, la aceste afirmaţii se poate replica prin flexibilitatea limitelor temporale ale manierismului în toate celelalte arte: G.R. Hocke, de pildă, le plasa între 1520–1650.

Văzând doar în madrigalul italian (gen asupra căruia vom reveni) posibilităţile de concretizare ale manierismului, V. Ravizza analizează opoziţia – de gen, de stil – între polifonia vocală latină, de sorginte religioasă, tradiţională (motetul la Palestrina) şi „tânăra” creaţie de limbă italiană, de direcţie „curtensc-individualistă” (madrigalul). Exegetul subliniază astfel concomitenţa clasicului cu anti-clasicul, concretizarea acestei opoziţii în genuri contemporane, paralele, clar diferite, şi pledează de aceea contra manierismului – care ar trebui să deformeze un clasic pre-existent, nu să evolueze alături de acesta în aceeaşi epocă. (Am semnalat deja în nota 7 şi un alt punct de vedere.)

Fără a recunoaşte faptul că toate aceste argumente contra unui manierism istoric devin pro *manierism-constantă* (cel puţin în înţelesul conferit de Hocke, ce nu exclude concomitenţa clasicului cu manierismul, ci dimpotrivă), Ravizza combate şi acest al treilea virtual model enunţat, dat fiind că în istoria muzicii nu se poate demonstra o permanentă pendulare a constantelor clasic – manierism. Nu putem decât fi de acord în a evita această

⁴ Helmut Hücke, *Zum Problem des Manierismus in der Musik*, în *Literaturwiss. Jahrbuch*, Neue Folge, 2 (1961).

⁵ în *Lumea ca labirint*, trad. rom., Bucureşti, 1973 şi în *Manierismul în literatură*, trad. rom., Bucureşti, 1977.

⁶ Victor Ravizza, *Manierismus – ein musikgeschichtliches Epochenbegriff*, în *Musikforschung*, 34 (1981).

⁷ Manierismul este îndeobşte considerat ca o tendinţă opusă clasicului, pe care îl deformează. De aceea, manierismul poate

urma – nu obligatoriu însă, cum susţine Ravizza – unei epoci de clasicism, exprimând idealuri estetice de semn contrar. Aspecte ale manierismului pot apărea înaintea clasicului, după clasic sau pot fi contemporane cu clasicul. Cele două concepte estetice nu se exclud sau neutralizează unul pe celălalt, ci clasicul primeşte mai multă tensiune de la manierism, iar acesta îşi cristalizează forma prin clasic (v. Hocke, *op. cit.*).

⁸ V. Ravizza, *op. cit.*, p. 279.

absolutizare, deoarece manierismul nu se va putea substitui barocului sau romantismului – stiluri de asemenea opuse clasicului –, însă trebuie admisă, în acest perimetru al terminologiilor stilistice, și o constantă manieristă, *alături* de celelalte și nu înlocuindu-le.

Revenind însă la studiul analizat, concluziile sale trebuie citate, datorită „portiței” pe care o lasă în interpretare:

„Asemeni Renașterii, se pare că nici manierismul nu s-a putut concretiza – în esență – în muzică. [...] Aceasta nu înseamnă totuși că muzica secolului XVI ar fi total liberă de spiritul manierist (s.n.). Dacă înțelegem manierismul în labilitatea sa, în tensiunea sa, în senzualismul său esoteric, în scepticismul și dezbinarea însoțite de melancolie, atunci ne vom referi la [...] madrigale – de pildă cele ale lui Gesualdo. [...] *Desigur, sunt manieriste aceste madrigale* (s.n.), dar ele nu pot să întemeieze conceptul de epocă al manierismului în istoria muzicii”⁹.

Într-adevăr, poate că o perioadă manieristă nu poate fi fixată în muzică. Dar nu se exclud astfel aspectele manieriste în muzica polifoniei vocale, și tocmai integrarea lor în ansamblul acestei creații ne interesează. Semnificația unor noțiuni estetic-muzicale ale epocii respective trebuie, de aceea, clarificate.

„MANIERA” ÎN MUZICĂ: SEMNIFICAȚIILE CONCEPTULUI ȘI INTERPRETĂRI

Ca „terminus technicus”, *maniera* apare încă în teoria muzicii medievale și revine în secolul al XVI-lea, dintr-un anumit punct de vedere, la un nivel tehnic: poate însemna tehnica ornamentării melodice în scriitura componistică¹⁰, dar și a ornamentului interpretativ în arta cântului vocal sau în cea instrumentală¹¹. Termenul poate apare înglobat în diverse expresii de tehnică componistică a secolului al XVIII-lea – precum „manierlicher Generalbaß”¹² ș.a.m.d.

În Cinquecento, însă, sensul predominant al *manierei* este unul *estetic*. (În nici un caz perioada propusă a fi definită drept manieristă nu va argumenta această terminologie doar pe temeiul practicii ornamentale, aceasta prelungindu-se, în diverse ipostaze, până la culminația belcanto-ului romantic.) Ea păstrează acel înțeles de „Art und Weise”¹³ a compoziției, de întruchipare artistică, echivalată fiind, de fapt, cu „buona maniera”¹⁴.

În contextul estetic al conotațiilor termenului se disting două orientări: prima, situată aproximativ în secolul al XV-lea – prima jumătate a secolului al XVI-lea, vizează echilibrul și rafinamentul conduitei de curte, regulile sale: „la virtù, la beltà & la maniera”¹⁵. Cea de-a doua, din perioada celei de-a doua jumătăți a secolului al XVI-lea și din secolul al XVII-lea, se identifică prin virtuozitate artificială și grație, atribute duse până la extreme de „prețiozitate” și capriciu (definire lansată de teoreticianul manierist Vasari, care recunoștea totodată și prima orientare). Calitatea *manierei* – pentru ambele direcții – poate fi fie una pozitivă (un mod anume de a construi cu eleganță edificiul sonor), fie una negativă (maniera „manierată” – sau exagerarea atributului de artificialitate).

Pe de altă parte, depășind pragul istoric al clasificării de mai sus, înțelesurile *manierei* pot fi proiectate în sfera largă a generalului; vom observa atunci că cele două orientări expuse se includ în sensul de *stil* al *manierei* (ital. *maniera* = engl. *style*)¹⁶. Și această noțiune de *stil* se folosește, la rândul său, în două feluri: în primul rând ar corespunde unui ansamblu de trăsături creatoare, artistice (stil bizantin, stil imitând pe acela al lui Palestrina, deci *à la manière de...*) – și aici s-ar circumscrie „buona maniera”, de exemplu; în al doilea rând, semnificația poate fi una sociologică, extinsă asupra culturii: atunci când se afirmă despre ceva sau cineva că „are stil”, așadar eleganță cultivată, rafinament, perfecțiune a performanței, dar și artificialitate, afectare, ostentație.

Întreaga epocă medievală și Renașterea se ghidau după un cod de reguli de conduită, integrând acel „savoir-faire”; simbolica literaturii franceze de curte din secolele XIII–XV se definește conform acestui cod, ce poate fi personificat în alegorii sau alte figuri de stil literar. În muzică, o atare atitudine artistică se observă la Machaut. Pentru Quattrocento l-am citat deja pe Giusto dei Conti, iar *musica riservata* din acest secol și din următorul va avea tangențe cu acest tip de *maniera*, rezervat cunoscătorilor.

Toate detaliile estetice ale *manierei* sunt extrase de teoreticieni din anumite opere de artă ale vremii (relaționate, desigur, de societatea respectivă) și vin să se alăture unei alte laturi semantice, consacrată în secolul XX

⁹ Ibidem, p. 283–284.

¹⁰ În *Regole, Passaggi di Musica*, G. B. Boviccelli (Veneția, 1594) vorbește de „diverse maniere di descendere” și „ascendere per grade”, într-un sens al ornamentării liniei melodice (cf. H. Huckle, *op. cit.*, p. 223).

¹¹ Se distinge, de pildă, în interpretarea instrumentală, între *Setzmanieren* („figuri și pasaje ornamentale” scrise) și *Spielmanieren* (ornamente improvizate). Cf. Don Harran, *Mannerism in the Cinquecento Madrigal*, în *The Musical Quarterly*, 55 (1969), p. 525.

¹² J. D. Heinichen, *Anweisung zum Generalbass*, 1711.

¹³ Expresia „Art und Weise” rămâne greu de tălmăcit, *Art* și *Weise* fiind sinonime (= chip, fel, mod, manieră); ar rezulta deci „în fel și chip”. În cadrul de față însă, „Art und Weise” este versiunea terminologică pentru italianescul *maniera*.

¹⁴ Leo Schrade, *Von der „Maniera” der Komposition in der Musik des 16. Jahrhunderts*, în *Zeitschrift für Musikwissenschaft*, 16 (1934), p. 5.

¹⁵ Giusto dei Conti, citat de Don Harran, *op. cit.*, p. 524.

¹⁶ V. John Shearman, *Maniera as an Aesthetic Ideal*, în *The Renaissance and Mannerism. Studies in Western Art*, Princeton University Press, 1963, p. 202–203.

pentru a descrie atributele manierismului, de șoc, violență estetică, intensitate spirituală (așa cum le demonstrează operele unui Rosso sau Pontormo).

„Probabil că cineva poate trasa o paralelă între evoluțiile din artele picturale și modul în care muzica italiană de la sfârșitul secolului al XVI-lea se întoarce spre trecut. În arta plastică, ca și în muzică, există o conștiință a stilurilor divergente, ce ar corespunde într-un fel cu ceea ce Walter Friedländer numește «manierism» și «anti-manierism», sau cu ceea ce Monteverdi clasifică drept *Prima* și *Seconda Prattica*”¹⁷.

Iată intenția – accentuată și justificată – de aliniere a principiilor exegezei muzicale la cele ale teoretizărilor artei plastice (aflate fără îndoială într-un stadiu avansat în epoca respectivă). Însă clarificarea noțiunii de *maniera* în muzică de-abia acum începe; deși nu se va pretinde una exhaustivă, prezentarea ce urmează va parcurge scrieri muzicologice importante pe tema *manierei*.



Leo Schrade, unul dintre primii muzicologi ce se ocupă detaliat (și cu profunzimea specific germană) de *maniera* compoziției secolului al XVI-lea, precede în amplul său studiu – *Von der „Maniera” der Komposition in der Musik des 16. Jahrhunderts*¹⁸ (1934) cristalizarea conceptului de manierism (de la mijlocul secolului nostru). Așadar, sensul acestuia este mai degrabă negativ la Schrade, ce vede în el latura nocivă a exteriorizării unor epigoni ai *manierei*.

Conținutul *manierei*, ca „formă idealistă”, se dezvăluie în întrebarea asupra plasării operei de artă în univers – relația Dumnezeu [natură] artă –, în *soggetto*-ul operei („traductibil” în muzică prin *concetto*-ul literar) și în raportul operei cu natura (umană) prin *Imitazione* – mijlocul de plasmuire a operei. (Prin *Imitazione* nu se înțelege aici *tehnica* imitației muzicale, care este doar o latură a conceptului de *Imitazione*.)¹⁹

Conexiunea natură – artă (natural – artificial) se fundamentează pe *Imitazione*: arta va fi cea care imită natura (și nu invers). Am adăuga că această „imitație” nu se confundă în *maniera* cu *mimesis*, și că esența stilului manierist constă în „reflectarea” naturii în artă prin intermediul „oglinzii” (= spiritul, conștiința artistului). *Maniera* în compoziție exprimă un prototip al naturii prin reformularea modelului natural – până la *deformarea* sa. (De altfel, aici se găsește diferența de fond dintre clasic și manierism: clasic înseamnă raportarea la natură prin *mimesis*, manierism – prin *deformare*, cf. Hocke).

„Muzica celei de-a doua jumătăți a secolului al XVI-lea este dominată numai de «Imitazione delle natura». Ea clarifică acel «constructivism» caracteristic, care lasă să se întrevadă adesea *figura serpentinata*”²⁰.

Vom reveni asupra implicației muzicale a termenilor de constructivism și *figura serpentinata*²¹. Deocamdată ne vom opri la a preciza din ce constă „natura” care trebuie imitată în muzică – spre deosebire de pictură, bunăoară –, materialul artistic fiind cu totul altul. Natura se va identifica prin intermediul *soggetto*-ului, deci prin investirea unor valori proprii muzicii cu sensul unor obiecte naturale (deși acestea nu apar nicăieri ca produse ale naturii).

Dar cum explică Schrade conceptul de *soggetto*? În primul rând îi remarcă multiplele înțelesuri, pornind de la una din interpretările lui Zarlino: „numero sonoro” este *soggetto*-ul muzicii. În compoziție, *soggetto* constituie un fundament permanent pe care se clădește edificiul muzical, un material disponibil compozitorului, echivalent cu „natura”, deși nu există în lumea naturală și este, de fapt, un „arteficial”. (*Soggetto* ar fi sinonim, în terminologia muzicală „tehnică”, cu *cantus firmus*.)

Soggetto poate lua și înfățișarea unui „citat”, atunci când compozitorul își alege subiecte „prefabricate”, teme din alte creații, pe care le ornamează, le prelucreează în „manieră” proprie. (Și, după cum se cunoaște, această practică de a prelua idei muzicale din compoziții date este frecventă în epoca renașcentistă și barocă, fără a fi fost „suspectată” de plagiat). Compozitorul poate alege doar tenorul sau doar părți din cantilena unei piese anume, eventual și în funcție de destinația liturgică sau laică a noii lucrări. (Numeroși compozitori – printre care Guillaume Dufay sau Josquin des Prez – au folosit de pildă, drept *cantus firmus* pentru misse, „L'homme armé” – un cântec popular din Evul Mediu.)

O diferențiere semnificativă pentru muzica secolului al XVI-lea (pe care o subliniază Zarlino în *Istitutioni harmoniche*, deci și Schrade în studiul său) se remarcă între *Soggetto della cantilena* și *Soggetto delle parole*, demonstrând preocuparea profundă pentru raportul sunet – cuvânt²².

¹⁷ Don Harran, *op. cit.*, p. 524.

¹⁸ Leo Schrade, *op. cit.*

¹⁹ Menționăm că teoria expusă de Schrade despre relația natură/artă prin *Imitazione* se bazează pe scrierile lui Gioseffo Zarlino.

²⁰ Leo Schrade, *op. cit.*, p. 13.

²¹ *Figura serpentinata*: concept manierist din plastică

(aparținând teoreticianului G. P. Lomazzo), echivalent cu „stilul convulsiv” al lui André Breton; v. G. R. Hocke, *Lumea ca labirint*, *cit. supra*.

²² În Cinquecento se folosea și expresia „Imitazione delle parole”; Schrade propune delimitări între: *parlare* și *parole*. *Sprechen* și *Worte*, deci vorbire și cuvinte.

„Nu un text oarecare va fi înveșmântat muzical, ci numai acela care corespunde cerințelor de *soggetto*. [...] În orice caz, *Soggetto delle parole* este a doua materializare (alături de *Soggetto della cantilena*) hotărâtoare pentru maniera componistică”²³.

Așadar, *soggetto* se traduce prin acel subiect ideal, acea entitate sonoră ce conține în ea, virtual, dezvoltarea ulterioară a unei piese. (Aceasta, la rândul ei, se bazează pe imitația – ca procedeu tehnic – *soggetto*-ului dat.) Relația text – muzică implică, în acest context, expresia, mesajul piesei, impactul cu ascultătorul: dacă nu se găsește un *soggetto* poetico-muzical potrivit, care să „încânte” auditorul (după Zarlino, citat de Schrade), atunci muzicianul nu realizează nimic, sau realizează prea puțin, nereușind să producă *effetto*-ul necesar.

Semnificația textului relevă fie „realismul cras”, fie afectul unor „concetti dell’ anima”, acest afect trebuind să concentreze intenția și țelul artistic al compozitorului: „Imitazione delle natura folosește atât modelarea *realistă* (s.n.), cât și pe cea *idealistă* (s.n.) a manierei. Patosul cu care se interpretează Imitazione este mereu patosul manierei”²⁴.

Leo Schrade prezintă încă două principii componistice, în calitatea lor de semne distinctive ale *manierei*. Primul ar ține de *maniera* ca stil și se regăsește în modificarea („deformarea”, am spune, în termeni manierști) datelor stilistice inițiale ale unui gen și plămuirea sa din nou prin *manieră* (în perioada 1520–1550). Concret, aceasta s-ar realiza, de exemplu, atunci când madrigalul preia „constructivismul” propriu motetului și când, invers, motetul este investit cu patosul caracteristic madrigalului. Despre o astfel de tipologie a „amestecului de stiluri” vorbește și Helmut Huckle²⁵, observând fenomenul „nivelării stilistice” la Josquin des Prez sau la Giovanni Gabrieli, fenomen pe care nu îl limitează totuși la secolul al XVI-lea, ci îi dă valoarea de *constantă*, sesizându-l și în organum-ul Școlii de la Notre-Dame, și în finalul secolului al XIV-lea, apoi în secolele XVII–XVIII.

Cel de-al doilea principiu ar fi constructivismul – nu în sensul modalității de combinare a unei voci cu ea însăși în arta canonului (așa cum este folosită noțiunea de constructivism în cadrul *musicii riservate*) –, ci în acela al procesului imitativ unde fiecare voce este proporțional împărțită, câștigând astfel semnificație alături de factorii: ritmic, armonic, melodic. Acest tip de constructivism s-ar situa în a doua jumătate a secolului al XVI-lea, iar acestei etape i-ar corespunde, conform analizelor lui Schrade, motetul la Andrea Gabrieli (cca 1510–1586), prin: metamorfozarea constructivistă a *soggetto*-ului, împărțirea asimetrică, deformarea și alungirea structurală a liniei melodice – așadar prin întruparea *figurii serpentinata* în melos.

După cum se observă, aceste două coordonate generale presupun o periodizare a *manierei* pe parcursul Cinquecento-ului. Ele vor fi completate de o a treia fază a *manierei* în muzică, descrisă de Schrade prin intermediul analizelor din Giovanni Gabrieli (1557–1612), în termeni precum: legătura cu entuziasmul Contrareforme, intensificarea afectului, o mai accentuată vehemență a expresiei, emoție cvasi-extatică. Mijloacele de realizare pentru acest tip de mesaj numără, printre altele, amplificarea cantitativă a vocilor (până la 22 de voci suprapuse), alăturarea „corului instrumental” de cel vocal, dar și eșecul *melodiei serpentinata*, al constructivismului imitației muzicale. Dintre caracteristicile de stil ale *manierei* rămâne *Imitazione delle parole* – modalitate de a sublinia afectul –, într-o ipostază a cromaticului în madrigal (mai cu seamă), dar și în motet. Aici, Schrade intervine cu exemple din Orlando di Lasso, Hans Leo Hasler, Luca Marenzio, Carlo Gesualdo, Palestrina.

Precizăm, o dată în plus, că demersul lui Leo Schrade este doar începutul cronologic al exegezelor manieriste în muzică; de aceea, el trebuie „inventariat” ca atare, urmând ca noțiunea de *manierism* să fie „îmbogățită” cu alte elemente definitorii, ca nefiind integral sinonimă cu aceea de *maniera*. Important a fost, deocamdată, un prim contact cu conceptele consacrate în scrierile muzicologice din și despre Cinquecento (*Imitazione, soggetto, constructivism* ș.a.), concepte asupra cărora vom reveni în particularizarea unor anumite momente ale muzicii acestei epoci.

Conturarea unei alte noțiuni estetice – *musica riservata* – va reliefa alte aspecte muzicale din perioada dată, importante datorită faptului că, în genere, *musica riservata* este circumscrisă sferei manierismului muzical.



MUSICA RISERVATA

Dintre implicațiile istorico-politice, culturale ale *musicii riservate* nu vom menționa decât delimitarea (făcută încă din literatura de epocă) între o „muzică pentru cei mulți” și „o muzică destinată unor cercuri restrânse”²⁶. Manifestările enigmatice, fanteziste, combinatorii, constructiviste din arta sonoră erau dedicate „unor cercuri exclusive, în vremuri de criză politică și spirituală [...] «Subiectivismul» acestor arte manieriste se adresa

²³ Schrade, *op. cit.*, p. 18

²⁴ *Ibidem*, p. 20.

²⁵ H. Huckle, *op. cit.*, p. 236–238.

²⁶ G. R. Hocke, *Manierismul în literatură, cit. supra*, p. 266.

unor indivizi izolați sau unor clanuri restrânse, și nu unor grupuri mai largi. [...] Formele hieroglice ale multor opere de artă manieriste vădese nu numai un instinct ludic învecinat adesea cu deznădejdea, ele nu arareori sunt mărturia unui la fel de deznădăjduit dispreț față de om”²⁷.

Complexul de înțelesuri în *musica reservata*²⁸ nu s-a clarificat încă în muzicologia contemporană, conceptul încadrându-se totodată în discuția din jurul manierismului și desemnând, în mare, o „muzică de cameră” (în sensul intimist) de o ingeniozitate „rezervată” cunoscătorilor cu educație muzicală, de rang nobil. Această artă conține aspecte bizare, manieriste – fie și numai în ideea esoterică ce-i este specifică.

Concret, Helmut Hücke definește noțiunea de *musica reservata* prin intermediul a patru elemente principale: fenomenul propriu-zis al „muzicii pentru cunoscători”, *cromaticul și enarmonicul*, *artificialitatea contrapunctică*, *irregularitățile în fraza muzicală*. Rezumând demersul pe care îl întreprinde în detalierea fiecărei din aceste trăsături în parte, vom puncta numai coordonatele fundamentale, relaționate de estetica manierismului.

În primul rând, ideea „muzicii pentru cunoscători” afirmă atributele unei constante în istoria muzicii, fie că o întâlnim și în secolul al XVIII-lea (Bach, *Arta Fugii*) sau în contemporaneitate. Este adevărat, de fiecare dată, conținutul acestei constante poate diferi prin noi aspecte, nu ușor de comparat cu cele din secolul al XVI-lea, bunăoară. Dar nu am dori să demonstrăm repetabilitatea (imuabilă) în timp a controversatei „Kennermusik”, ci trăsăturile sale comune cu întregul din care face parte: manierismul (de asemenea o constantă cu diferențieri – firești – la fiecare apariție a sa).

Revenind însă în perimetrul Cinquecento-ului, al doilea element din caracterizarea lui H. Hücke este reprezentat de *cromaticul și enarmonicul*²⁹. La început sub semnul experimentului, aceste componente de limbaj își primesc funcția – binecunoscută azi – de îmbogățire, lărgire a cadrului armonic. În contextul *musicii reservata* se afirmă mai cu seamă poziția lor de mijloace artistice *artificiale*, necesare în relevarea unui anume tip de afect.

La Josquin des Prez, de exemplu, motetul *Absalon fili mi* – prin constructivismul și modulațiile la tonalități îndepărtate (se evidențiază sunetele *si bemol, mi bemol, la bemol, re bemol, sol bemol*), în scopul reprezentării afectului – devine unul din modele în *musica reservata* și va fi mult imitat³⁰. Odată cu Adrian Willaert (cca 1480–1562) și Cipriano da Rore (1516–1565), cromaticul începe să primească un nou rol și în arta „camerală” a madrigalului. Apoi, Luca Marenzio (cca 1560–1599) și Gesualdo da Venosa (cca 1560–1614) lasă să se întrevadă în madrigalele lor un pronunțat caracter „artificial” al cromatismelor. (Aici, unii exegeți au constatat caracterul experimental al acestui limbaj cromatic, mergând până acolo, încât să vadă în Gesualdo „precursorul” dodecafonismului).

Aceeași tendință – de pronunțată artificialitate a cromaticului și enarmonicului (după expresia lui Hücke) – o regăsim din nou la începutul secolului al XVIII-lea, fie și dacă exemplificăm doar prin *Chromatische Fantasie und Fuge* de Bach, prin cantatele italiene de cameră (denumite uneori „Problemkantaten”) semnate de Francesco Gasperini (*Cantata enarmonica*), Alessandro Scarlatti, Benedetto Marcello (*Cantata La magia*) ș.a. Deși H. Hücke lasă deschisă problema: „dacă și unde în secolul al XIX-lea, evoluția către armonia alterată cromatic dovedește trăsături artificiale”³¹, observăm o dată în plus calitatea de *constantă* a *musicii reservata* – acum prin componenta sa de artificialitate cromatică-enarmonică. Aceasta, asemeni acelei „Kennermusik”, va reveni pe parcursul istoriei muzicii – bineînțeles în înfățișări deosebite, determinate de contextul istoric în care se plasează. Și nu putem decât completa cu un „climax” al artificialului cromatic și enarmonic, așadar cu dodecafonismul secolului XX (de unde nu lipsește nici alte constante simbolice manieriste, precum constructivismul, arta combinatorie, pătratul magic, relația sunet–literă–cifră etc.).

Cât despre „artificialitatea contrapunctică”, nici aici sensul termenului „artificial” nu este unul peiorativ, ci desemnează arta perfectă combinatorică, a calculului rațional-abstract: *canonul*. Acesta nu presupune constructivism și raționalitate ca simple însușiri ale creației, ci provenind din curentul simbolic mistic al Evului Mediu, canonul reprezentând de fapt „cea mai înaltă măsură a concentrării spirituale” cerută compozitorului, „înțelegerea modalităților muzicale neobișnuite ca urmare a cufundării în spiritual. Acea artă a canonului este, prin urmare, de o semnificație alegorică, mărturisind prin sine despre ordinea divină a lumii”³².

²⁷ *Ibidem*, p. 265.

²⁸ Termenul a apărut pentru prima dată, se pare, în *Compendium musicus* de Adrian Petit Coclico, în 1551. Helmut Hücke, *op. cit.*, p. 225, numește pe Hellmuth Federhofer și Bernhard Meier ca exegeți ai conceptului în secolul XX (aceasta până la data apariției propriului său studiu, în 1961). Se mai folosește și terminologia de *musica reservata*. Trebuie observate similitudinile acestei arte cu *acea trobar chus* – poezia ermetică și obscură a trubadurilor din Provența. Găsim aici aceleași coordonate ale unei arte extrem de rafinate, savante, în care predomină un sens „ciudat”, încifrat. Iată – prin aceste două exteriorizări artistice provenite dintr-o atitudine

creatoare asemănătoare – idei în sprijinul manierismului ca constantă a istoriei artei.

²⁹ Utilizarea cromatismelor evoluează de la un sens negativ al teoriei muzicii medievale – și anume de la *musica ficta* sau *falsa* – la exprimarea necesității lor în compoziție (încă din scrierile lui Philippe de Vitry sau din Baladele lui Machaut). La rândul lor, procedeele enarmonice se leagă direct de construcția instrumentelor ce permit folosirea lor (diverse tipuri de clavicembale sau spinete).

³⁰ Cf. Hücke, *op. cit.*, p. 229.

³¹ *Ibidem*, p. 231.

³² Walter Blankenburg, citat de Hücke, *op. cit.*, p. 233.

Dintr-o epocă mai veche se poate cita, spre exemplificare, canonul lui Machaut *Ma fin est mon commencement* (primul canon recurent cunoscut în istoria muzicii). Pe urmă, autentică înflorire a acestei arte o marchează cea de-a doua jumătate a secolului al XV-lea, în canonul neerlandez (se compuneau misse integral în formă de canon ³³), la Ockeghem (1420–1495), de pildă. „Încifrarea” constituia o caracteristică principală: nu exista o indicație clară despre cum se puteau „găsi”, în raport cu vocile scrise, celelalte voci cerute. (Continuarea acestui tip de tradiție în arta bachiană din *Ofranda muzicală* este evidentă.) Bunăoară, faptul că într-o voce mai sunt ascunse încă alte două se deducea după inscripția „Trinitas in unitate”; când a doua voce (nescrisă) trebuia obținută din recurența primeia (notată), în partitură era indicat „Vade retro satanas” ³⁴.

Simbolismul artei canonului neerlandez rămâne până astăzi un tărâm nu în totalitate descoperit; Helmut Huckle avertizează contra căutării de analogii între artificiile canonului și jocurile de litere și cuvinte manieriste, dat fiind că este „cu totul altceva să citești un cuvânt invers decât o serie de sunete, premisele materialului fiind aici diferite”. Fără îndoială, palindromul literar diferă de recurența muzicală, însă analogia există totuși, dacă nu la nivelul „tehnic” („premisele materialului” fiind într-adevăr altele), la acela spiritual – de ingeniozitate ludică.

În planul receptării, toată această măiestrie contrapunctică nu este „audibilă” (mai bine zis resorturile sale nu sunt percepute), și nu supraviețuiește decât în cadrul unor lucrări ce-i demonstrează valoarea și în capacitatea de transmitere a afectelor, a mesajului (fapt mult mai dificil de „verbalizat” în analiza muzicologică decât tehnica propriu-zisă a canonului).

După Ockeghem, tradiția canonului se continuă în secolele XVI și XVII: *Canone sopra le parole del Salve Regina* de Pietro Francesco Valentini (1629) oferă nu mai puțin de 2000 de posibilități de rezolvare; același compozitor scrie un *Canon polymorphus* care poate fi descifrat la 512 voci ³⁵. Deja aceste exemple probează un manierism degenerat în manieristică – sau sterilitatea *manierei*. Culminația cu adevărat expresivă a „artificiului” canonic de factură simbolică se dezvoltă, după Ockeghem și des Prez, la Bach, așadar în muzica primei jumătăți de secol XVIII.

În fine, spre a încheia explicarea sensului conceptului de *musica reservata*, ar rămâne doar detalierea celui de-al patrulea punct din studiul lui Helmut Huckle: *iregularitățile în fraza muzicală*, punct pe care autorul însuși nu îl clarifică – necesitând precizări separate și relativ ample.

Majoritatea aspectelor expuse mai sus devin argumente pentru a susține apartenența *musicii reservata* la manierism (iar cele câteva exemplificări muzicale pot fi completate cu o amplă listă; ele nu pot fi suficiente, dar sunt cel puțin orientative). Mai mult decât atât, am subliniat virtualitatea de constantă a fiecăreia din componentele *musicii reservata* – ceea ce ne conduce spre concluzia unui ansamblu de constante. *Musica reservata* ar putea fi văzută, din această perspectivă, ca ipostaza (istorică) a acestor constante. La rândul lor, constantele mai pot reveni pe parcursul istoriei muzicii, nu neapărat în relația lor reciprocă, ci individual. Am exemplificat deja prin „Kennermusik” sau prin constructivismul combinatoric abstract, cuprinzând fie „artificialitatea” armonică – în cromatisme, enarmonii –, fie pe cea contrapunctică.

IMPLICAȚII MANIERISTE ÎN MADRIGAL

În secolul al XVI-lea, atributele manierismului s-ar aplica (după o opinie dacă nu generalizată, cel puțin majoritară) în arta madrigalului – „supusă unei obsesii de exprimare autentic «iregulară»” ³⁶. Toate trăsăturile *musicii reservata* se regăsesc aici, toată încărcătura „concettistă” ³⁷ a unei *ars combinatoria* de virtuozitate, a „jocului de figuri lirico-muzical”, apoi reflectarea acelui „cult esoteric” din Italia lui Pontormo, Rosso Fiorentino, Beccafumi ³⁸.

Implicarea manierismului în madrigal nu poate fi însă probată cu certitudine de scrierile epocii: în muzică nu există, ca în arta plastică, teoretizări ale Cinquecento-ului care să definească stilul. Și atunci, „noțiunea de

³³ Ceea ce denotă o înălțime a meșteșugului componistic (nu obligatoriu și frumusețea sau inteligibilitatea muzicii respective). Această măiestrie tehnică își avea desigur legile sale secrete, transmisibile de la o generație la alta (prin similitudine cu păstrarea tainelor de fabricație în breslele meșteșugărești medievale).

³⁴ De altfel, „Canon est regula voluntatem compositoris sub obscuritate quadam ostendens”, după Johannes Tinctoris. Apud: Huckle, *op. cit.*, p. 232.

³⁵ Cf. Athanasius Kircher, citat de Huckle, *op. cit.*, p. 234. Acest tip de virtuozitate polifonică nu i-a asigurat lui Valentini însă perenitatea artistică...

³⁶ G. R. Hocke, *Manierismul în literatură*, p. 252.

³⁷ *Concetto*, span. *conceptos*, engl. *concepts*, germ. *Sinnfiguren* (figuri semantice) sau *Schimmerwitz* (*Witz ambiguu*) = „cea mai densă, cea mai desăvârșită, cea mai iubită formă a poeziei manieriste”; „formulă lirică magică” ce se compune cu ajutorul sofismelor, al figurilor retorice iregulare; în ea se caută „cea mai strânsă contopire între concept și imagine”; „concettismul este și o artă combinatorie în accepția lui Novalis. Gândirea și poezia, frumusețea și logica trebuie reunite. Figurile de sens sunt, văzute în liniile lor elementare, metafore ale unor noțiuni, respectiv ale unor idei”; „un *concetto* izbutit [...] constituie totodată un amestec de imagini. Sunt reunite deci atât noțiuni eterogene, cât și imagini eterogene” (Hocke, *Manierismul în literatură*, p. 208–211).

³⁸ Hocke, *Manierismul în literatură*, p. 253–254.

manierism în madrigalul italian este sugerată ca o ipoteză”, iar componentele sale – în cazul în care se urmăresc îndeaproape afinitățile posibile ale muzicii cu plastica – s-ar rezuma la: „artificialitate, eclecticism, preocupare intensă pentru detaliu, schimbarea ca o constantă a stilului și a structurii, influența generatoare a artei nordice”³⁹.

Amprenta artistică a subtilității și rafinementului, a sub-textului și sugestiei, a gustului ales și grației declară apartenența madrigalului la cercul restrâns și secular al curților aristocratice, la formele de poezie metaforică și concettistă ce se practicau aici⁴⁰. Prin învăluirea metaforică a textului, în madrigalul italian se sugerează un teren al analogiilor și semnificațiilor obscurizante, aflat în spatele sensului evident ce se presupune a fi comunicat; și acest „limbaj secret”, destinat unei elite intelectuale, ne readuce la *musica riservata* și la „artificialul” ei.

O trăsătură specifică madrigalului (care ar putea proveni și din dorința de „stupore”, de „surpriză” proprie concetto-ului) – eclecticismul – amintește, în modalitatea de definire a lui Don Harran, de principiul „amestecului de stiluri” despre care vorbeau (în alt context, v. pag. 12) Leo Schrade și Helmut Hucke. De data aceasta, se particularizează o „oscilare” permanentă între madrigale compuse „naturalist” (cu detalii descriptive) și „idealist” (abstracte), sau aceeași tipologie alternativă în cadrul unei singure lucrări (detectabilă în frazele sale poetic-muzicale).

Importanța acordată detaliului în madrigal este comparată – de Don Harran – cu practica poeziei manieriste, scrisă „cu cuvinte” și nu „cu idei”. Era firesc (am adăuga) ca, într-un spațiu al constructivismului și al combinatoricii, detaliul „să fie destinat a-și asuma o importanță mai mare decât întregul”⁴¹. Iar această migală a detaliului va primi o funcție specifică în structurarea dar și în semantica madrigalului: conduce spre unitatea expresivă a compoziției alcătuită din componente individualizate⁴².

Arcuirea formală a madrigalului depinde, în primul rând, de condiția sa de muzică stimulată poetic, cu un dezechilibru structural și emoțional de factură ne-clasică. Iată o formă fără un „focar” sau o orientare polarizatoare, ci determinată – conform legilor poeziei pe care se bazează – de contraste și dihotomii; frazele sale se desfășoară cumulativ, prea individualizate pentru a avea drept scop imprimarea unui sens direcțional spre o „stare” generală⁴³.

Și în ceea ce privește ideea schimbării, „intrinsecă eterogenității stilistice și structurale a madrigalului”, această „philosophy of change”⁴⁴ ar trasa o legătură între secolele XVI și XX (așa cum Renașterea timpurie și secolul al XVIII-lea sunt relaționate dintr-o cauză contrară), îmbrăcând fie aspectul scepticismului, fie pe cel al misticismului. Esențială se dovedește a fi transformarea („schimbarea”) beneficiilor tradiției spre noi utilizări structurale. Un singur exemplu este oferit de Don Harran: prefigurarea tonală „avant-la-lettre” în frottola sau madrigalul timpuriu, prin alterări cromatice (peisajul modal cristalizat în două moduri fundamentale: minor – eolianul sau dorianul cu *si bemol* – și major – lidianul cu *si bemol*).

Cea mai interesantă latură a „filosofiei schimbării” ne apare orientarea mistică prin tradițiile oculte (neoplatonice, neo-pitagoreice etc.). Nume ca Ficino, Pico della Mirandola, Agrippa von Nettesheim, Paracelsus, John Dee, Kepler sunt alăturate în tentativa de a înțelege un univers secret, alcătuit din dorința de evitare a aparențelor realității prin doctrina simbolistă a numerelor-litere, prin speculații astrologice, alchimiste⁴⁵.

Hieroglifia exprimării artistice relevă – în semnificațiile secrete ale numerelor, în interpretarea cabalistică a alfabetului – un joc al „acrobaticii mentale”⁴⁶ ce-și găsește întruchiparea în concetto-ul poetic, în arta emblematică. Aceasta din urmă – o simbolică alianță între cuvânt și reprezentarea sa – își află corespondentul muzical în „imitazioni” din madrigal, unind ideile verbale și sonore printr-un simbolism propriu. Atitudinea artistică trebuie să aducă la un numitor comun diverse sisteme de semnificație, pentru ca acestea să se conjuge într-o formă viabilă de expresie artistică⁴⁷.

De altfel, relația text – muzică (în ultimă instanță concetto – madrigal) este indispensabilă în înțelegerea partiturilor epocii. Muzica trebuia acordată la rafinementele unei poezii oscilând între diverse planuri semantice, și aceasta se poate realiza printr-un număr de procedee componistice, precum: amestecul de stiluri și idiomuri (conform semnificației textului respectiv), deci evitarea unei invariabilități stilistice; nivelarea unor asperități ritmice și melodice; folosirea cadențelor întrerupte, a rezolvărilor întârziate, a deplasărilor imitative, apogiaturi ș.a.m.d.⁴⁸

³⁹ Don Harran, *op. cit.*, p. 525.

⁴⁰ În așa fel încât „locurile comune” să pară rarități minunate, iar simplitatea inteligibilă – complicată și sofisticată; cf. Arnold Hauser, *Manierism*, apud Harran, *op. cit.*, p. 527.

⁴¹ Harran, *op. cit.*, p. 531.

⁴² Prin analogie cu conceptul manierist din artele plastice, definit de Hocke: *discordia concors*; cf. *Lumea ca labirint*, cit.

⁴³ Harran, *op. cit.*, p. 532.

⁴⁴ „O filosofie a schimbării este identificată, de obicei, în perioade în care mutațiile sociale sau economice investesc forme vechi sau noi cu un nou conținut” (Harran, *op. cit.*, p. 534).

⁴⁵ „Într-o lor filosofie a schimbării, realitatea este văzută ca un flux de forme în perpetuă transformare, legându-se una cu alta,

convertindu-se una într-alta prin acțiunea unui Logos inherent sau a unei legi universale” (Harran, *op. cit.*, p. 536, citând pe G. de Santillana). Am adăuga că metamorfoza, anamorfoza și alte tipologii ale transformării, ale deformării revin acum în plan artistic și sunt asociate de unii exegeți (Hocke) manierismului.

⁴⁶ Vezi Don Harran, *op. cit.*, p. 436.

⁴⁷ Andrea Alciatus, citat de Don Harran: „Cuvintele simbolizează, iar lucrurile sunt simbolizate. Totuși, lucrurile pot fi uneori simbolizate de alte lucruri, precum în hieroglifele lui Horus și Chaeremon. Pentru a dovedi aceasta, am alcătuit o carte în versuri denumită *Emblemata*” (*op. cit.*, p. 537).

⁴⁸ D. Harran, *op. cit.*, p. 537.

Toate aceste „amănunte” tehnice se pliază, sunt combinate, „plasate” în funcție de subtilitățile textului, spre a contura o anume expresie – fie ca de bucurie sau de tristețe (tematica madrigalelor fiind predominant erotică).

Datorită versului de madrigal, a tipului de poezie specific, cu înșelătoare aparențe, muzica madrigalului relevă efortul compozitorilor de a găsi un echilibru între cerințele antitetice ale polfoniei și omofoniei, cromatismului și diatonismului, între prelucrarea literală și cea abstractă a versurilor. În căutarea echilibrului, muzicienii s-au bazat pe poezie drept creatoare de lege, de ordine, însă acestea erau mai mult aparente decât reale.

În concluzie, arta madrigalistică din Cinquecento indică o rupere a balanței și unității în muzică, în relația formă – conținut (relație neproblematică în arta clasică). Artistul devine „conștient” stilistic – ca semn al „dezbinării” dintre formă și conținut –, reflectează asupra oportunității și specificității modurilor de scriitură, asupra corespondenței acestora cu conținutul poetic, într-un cuvânt – asupra *manierei*.

Deosebirea față de un ideal clasic se manifestă și aici, în afirmarea eterogenității în loc de uniformitate, a varietății (uneori eclectice) în loc de o unitate integratoare. Adică: un compozitor precum Adrian Willaert, bunăoară, trece cu ușurință peste bariere „naționale” sau de gen muzical, scriind – *în mai multe maniere* – motete latine, *chansons rustiques* franceze, madrigale italiene, *villanesche* populare sau *ricercari* instrumentale.

„Ceea ce s-a petrecut înăuntrul artei muzicale ca întreg sau înăuntrul repertoriului unui compozitor anume s-a oglindit, în mic, înăuntrul structurii unui singur madrigal. Varietatea sa este rezultatul unei abordări metamorfozante; contrastele sale – rezultatul unei viziuni dezintegratoare. Este o formă hibridă, schimbătoare, mult asemănătoare acelor picturi romane de la sfârșitul anilor '30 și '40, oscilând între o concepție florentină bazată pe linearitate – austeră, exactă – și senzualitatea colorismului venețian”⁴⁹.

Ca ultimă latură a analizei madrigalului italian, „influența nordului” își dezvăluie însemnătatea încă de la originea genului (generat prin „internaționalizarea” muzicală proprie epocii, prin cumularea contribuțiilor neerlandezilor, francezilor, italienilor); tradițiile muzicale ale Nordului rămân, în acest context, cele mai semnificative, cunoscută fiind complexitatea artei neerlandeze (vis-à-vis de cea italiană din aceeași perioadă). Simbolismul figurilor muzical-poetice, constructivismul – iată doar două coordonate fundamentale ce se vor prelungi din creația neerlandezilor în madrigal.



În general, nu intenționăm să restrângem virtualele sensuri manieriste ale muzicii Cinquecento-ului la un gen sau altul, ori la un anume compozitor. Ne-a apărut necesară o cuprindere (pe cât posibil amplă) a punctelor de vedere muzicologice asupra unei perioade pusă, și în muzică, sub semnul întrebării manieriste. De fapt, în Cinquecento nu există un concept *istoric* al manierismului, ci acesta s-a întemeiat în secolul XX și nu are semnificația de orientare artistică globală – așa cum se întâmplă cu majoritatea „ismelor” (mai ales în viziunea postromantică). Mai cu seamă în muzică nu poate fi vorba de un *manierism* ca perioadă înglobând un grup manifest de creatori sau creații. Manierismul rămâne mai mult o atitudine creatoare neclasică, un „curent” estetic care-i prinde parțial pe unii compozitori ai Cinquecento-ului și care poate fi, de asemenea, ipostaziată în alte momente ale istoriei muzicii. În sprijinul pledoariei pentru o astfel de *constantă manieristă*, finalul studiului lui Don Harran oferă deschiderea necesară⁵⁰:

„Manierism în madrigal: ipoteza necesită pe mai departe investigații pentru a i se demonstra validitatea [...]; alte aspecte ale manierei rămân de cercetat. De ce, de pildă, a început madrigalul ca un divertisment curtenesc, hedonist, pe când pictura manieristă a trecut prin începuturi turbulente, aproape psihopate, înainte de a decădea într-un stil de curte? Ce relație cu maniera prezintă agitatul *madrigale cromatico*⁵¹? [...] Dar *musica riservata*? [...] În ce grad pătrunde maniera pe teritoriul muzicii sacre⁵²? [...]”

Trebuie madrigalul văzut ca un caz izolat de manierism în muzică sau i se pot pretinde precedente istorice în unele din acele extrem de exuberante Graduale din cântul gregorian? În neregularitatea «gotică» a motetului medieval, sau în nervozitatea scriiturii vocale a lui Pierre de la Croix? În excentricitățile celui *fin de siècle* care se ivesc în timpul declinului secolului al XIV-lea? Dar în ceea ce privește relația madrigalului cu Rococo-ul târziu, cu acel «vermanierten Mannheimer Gout» pe care i-l reproșa Leopold Mozart fiului său, cu «art nouveau», cu Jugendstil? Oare avem de a face aici cu un *principiu constant în arta vestică* (s.n.)? Această ultimă întrebare, atingând posibilitatea unei expuneri unificate istoric a manierismului – ceea ce un critic literar descria ca pe o «tradiție academică a anti-academicului» –, aprofundează o linie extrem de provocatoare pentru ulterioare investigații. Iată o întrebare la care trebuie răspuns, dacă subiectul manierismului în madrigal poate proveni din același focar cu vastul curent al manierismului muzical ca istorie culturală”.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 539.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 543-544.

⁵¹ *Madrigale cromatico*: gen „ciudad” al anilor '46-’50, ale cărui valori de note mici (*semiminima*, *fusa*, *semifusa*) conferă

muzicii o stare de „animație frenetică” (Don Harran, *op. cit.*, p. 536).

⁵² Referire la *madrigale spirituale*, un madrigal cu tematică sacră.

LEGISLAȚIA LUI A. I. CUZA ȘI EVOLUȚIA CÂNTĂRII BISERICEȘTI *

de VASILE GRĂJDIAN

Legile și decretul lui Alexandru Ioan Cuza prezintă, în ansamblul lor, o anumită intercorelare, ce dovedește o concepție unitară despre ceea ce astăzi am numi „statul de drept modern”. Din acest punct de vedere, se poate spune că majoritatea acestor legi (în special cele cu privire la Biserică) au influențat și asupra cântării bisericești.

*Decretul nr. 101 din 18 ianuarie 1865*¹ exprimă limpede intenția domnitorului și a guvernului de „a înlocui psaltichia cu muzica corală de tip occidental, armonică”². Asupra acestui Decret (al cărui text îl redăm integral în *Anexă*) este necesar să ne oprim ceva mai mult, pentru a-i evidenția o serie de caracteristici revelatoare.

Dat în urma Raportului Ministrului Secretar de Stat la Departamentul Justiției, Cultelor și Instrucțiunii Publice, N. Crețulescu, din 16 ianuarie 1865 (nr. 2386), Decretul 101 reia și întărește cu putere de lege toate propunerile cuprinse în acest Raport și în Regulamentul însoțitor. Cele trei documente (Raportul, Decretul și Regulamentul) formează un adevărat „program” de acțiune imediată și de perspectivă.

„Considerând *urgența* (subl.n.) ce este a se introduce prin biserici coruri vocale” (din preambulul Decretului) și scopul final declarat fiind cel de „a se introduce muzica vocală armonico-religioasă în toate bisericile României” (subl.n.), sunt prevăzute, într-o chibzuită cuprindere, toate elementele menite să ducă „la realizarea, într-un mod practic, a acestei dorințe”: *un buget de 10.800 lei pentru remunerarea unui profesor* – I. Cartu – „ce a dat îndestule probe de capacitate în această materie”, *locul* (Conservatorul Român din București, deci o instituție laică de învățământ muzical) și chiar *orarul* cursului proiectat, respectiv de trei ori pe săptămână, luni, miercuri și vineri, de la ora 6 până la ora 9 seara (din Raport și Regulament). Mai mult, se dau și indicații de specialitate: „profesorul va începe lecțiile sale mai întâi cu *principiile elementare* (subl.n.) de muzică și apoi, la timpul convenit, și cu *acelea ale formării micilor coruri liturgice* (subl.n.)” (Art. IV din Regulament). Aceasta pare să arate că se urmărea și o altă fundamentare teoretică și metodică a practicii muzicale liturgice, „elevii” (cântăreți și canonarhi) având deja o formație muzicală anterioară, psaltică.

Într-o primă fază, deci, cursanții urmau să fie „cântăreții, canonarii și paraclisierii salariați de pe la bisericile Statului din București” (Art. II din Regulament), ceea ce prezenta o serie de avantaje: ei erau deja implicați în activitatea liturgică, având și calități muzicale verificate și o oarecare experiență în domeniu – nemaifiind necesari alți angajați, ce ar fi presupus cheltuieli suplimentare. Apoi, ca salariați ai Statului, puteau fi mai ușor constrânși să adere la noua „linie” de politică muzicală. Pentru că existau și sancțiuni, destul de drastice și oricum amenințătoare, care ne fac să apreciem gradul de hotărâre în impunerea „în cel mai scurt timp” (Art. IV din Regulament) a noilor realități muzical-liturgice: „acei dintre cântăreți, canonarhi și paraclisieri nu s-ar conforma dispozițiilor prevăzute la Art. II („datori a urma regulat și cu exactitate acest curs” – n.n.) se vor destitui din posturile lor de pe la bisericile unde ar fi salariați și se vor înlocui cu alți concurenți care ar răspunde ordinii menționatului articol” (Art. V din Regulament).

Se urmărea, între altele, preîntâmpinarea dintru început a unor reacții „tradiționaliste” – totuși de așteptat?

Ultimul articol, al VI-lea, al Regulamentului prevede implicarea, în continuare, a Consiliului Comunal al Capitalei pentru „a obliga asemenea și pe alți cântăreți, canonarhi și paraclisieri de pe la bisericile ce nu sunt întreținute de Stat a urma acest curs”, ca o etapă următoare în atingerea scopului propus, anume introducerea cântării corale armonice în toate bisericile României.

* Lucrare realizată în cadrul cursurilor de doctorat sub îndrumarea Pr. Prof. dr. Ioan Floca (Institutul Teologic din Sibiu).

¹ Publicat în *Monitorul. Jurnal oficial al Principatelor Unite*

Române, nr. 17, 23 ian.-4 febr. 1865, p. 89, col. II-III.

² Nicu Moldoveanu, *Muzica bisericească la români în sec. al XIX-lea* (partea a doua), în *Glasul Bisericii*, XLII (1983), p. 606.

Ce frapază, la o privire generală asupra acestui Decret, este lipsa oricărei referiri la tradiția bisericească a cântării ortodoxe și ignorarea realității cântării psaltice de la acea epocă din Principate, care avea în urmă secole de dezvoltare – simpla recunoaștere (implicită) a existenței unor cântăreți, canonarhi și paraclisieri fiind insuficientă.

Această situație trebuie înțeleasă în contextul tendințelor existente în viața bisericească, politică și culturală a Principatelor Române la mijlocul secolului trecut, pe de o parte secularizante, iar pe de altă parte urmărind emanciparea națională, sub toate aspectele.

Începând încă din 18 martie 1863, ca urmare a *Decretului nr. 272* al Domnitorului Alexandru Ioan Cuza³, „slujbele din bisericile ortodoxe din România urmau să se facă în limba română, întrucât până atunci în foarte multe biserici (mai ales în mănăstirile închinat Locurilor Sfinte) slujbele se făceau în grecește”⁴. Această hotărâre, care privea și cântarea bisericească ortodoxă (nedespărțită de cuvânt), încununa legislativ secolele de eforturi de „românire” a slujbelor în Biserica noastră, în particular de „românire” a cântării bisericești. Era vorba de o „tendință (generală – n.n.) de scoatere din Biserică a tot ce era grecesc”⁵. Din perspectiva acestei tendințe pot fi considerate și celelalte legi cu caracter bisericesc ale lui Alexandru Ioan Cuza, și mai ales *Legea secularizării averilor mănăstirești*⁶, prin care o mare parte a averii țării (aproximativ un sfert din teritoriul național)⁷ trecea de sub stăpânire străină, a călugărilor greci de la Locurile Sfinte, în patrimoniul statului, precum și *Legea sinodală*⁸, prin care, alături de înfăptuirea unificării bisericești în România, se urmărea, de asemenea, „înlăturarea oricărei dependențe de o autoritate bisericească străină”⁹, adică de Patriarhia din Constantinopol¹⁰.

Afectarea radicală a relațiilor bisericești cu ortodoxia greacă, cel puțin pentru un timp, ca urmare a adoptării celor două legi, rupea și relația (totuși emulativă a) psalților români cu „lumea” cântării bisericești grecești, în care (și prin care) cântarea psaltică românească, mai tânără, își regăsea rădăcini esențiale, ce duceau la cântarea bizantină, răsăriteană și la o tradiție creștină originară.

Această situație, de privare a dezvoltării firești a cântării psaltice românești de un mediu prielnic, în afară de componenta externă a legăturii cu alte ortodoxii tradiționale, între care cea grecească era cea mai conturată, cea rusească fiind, la acea epocă, în domeniul muzicii bisericești, complet dominată de influența cântării armonice apusene, mai prezenta și o componentă internă: diminuarea puterii, a „personalității” și independenței economice a Bisericii Române în raport cu statul (în urma secularizării) permitea, din partea acestuia, și unele ingerințe de o calitate canonică discutabilă – la modul general, după cum s-a văzut, prin *Legea sinodală* (care a declanșat așa-numita „luptă pentru canonicitate”) iar, în particular, în cazul cântării bisericești, prin impunerea unui stil și a unei „tehnici” muzicale (armonia tonală occidentală) ce se puteau dovedi străine spiritului ortodox¹¹.

Și *Legea călugăriei* din 30 noiembrie 1864¹² adăuga circumstanțe defavorizante dezvoltării psaltichiei în România. Restricțiile de vârstă (60 de ani pentru bărbați și 50 de ani pentru femei) pentru o largă categorie de candidați la călugărie îngustau într-o măsură importantă numărul practicanților, mai ales tineri, ai psaltichiei, fiind cunoscut că mănăstirile au fost întotdeauna și centre de cultivare a cântării bisericești tradiționale și de formare a viitorilor psalți¹³.

În același timp, alte legi și decrete ale lui Alexandru Ioan Cuza favorizau sau chiar impuneau instituțiile muzicale de tip occidental, ori introduceau în instituțiile deja existente schimbări în sensul noutăților muzicale apusene. Așa sunt, spre exemplu, *Regulamentul pentru Conservatorul de muzică și declamațiune din București și Iași* (Decretul nr. 1313 din 6 octombrie 1864)¹⁴ și capitolele *Legii asupra instrucțiunii* (Decretul nr. 1150 din 25 noiembrie 1864)¹⁵, referitoare la seminarii, gimnazii și licee, unde apare menționată și „muzica vocală”, înțelegând prin aceasta notația occidentală și ansamblul coral pe mai multe voci¹⁶.

³ Publicat în *Monitorul. Jurnal oficial al Principatelor Unite Române*, nr. 59, 21 martie 1863, p. 239.

⁴ Mircea Păcurariu, *Istoria Bisericii Ortodoxe Române*, București, 1981, vol. III, p. 116.

⁵ Nicu Moldoveanu, *op. cit.*, p. 606.

⁶ Ioan M. Bujoreanu, *Colecțiune de Legiurile României, vechi și noi*, București, 1873, p. 1796 urm.

⁷ Mircea Păcurariu, *op. cit.*, p. 120. *Proclamația Domnitorului (Al. I. Cuza) din 2 mai 1864*, în *Monitorul. Jurnal oficial al Principatelor Unite Române*, nr. 99, 4 16 mai 1864, p. 455, col. II: „...a cincea parte a pământului românesc”.

⁸ Ioan M. Bujoreanu, *op. cit.*, p. 1789–1795. „Legea sinodală” era formată de fapt din: Decretul organic pentru înființarea unei autorități sinodale centrale, pentru afacerile religiei române; Regulamentul pentru alegerea membrilor sinodului general al Bisericii române; Regulamentul interior al sinodului general al Bisericii române.

⁹ Mircea Păcurariu, *op. cit.*, p. 122.

¹⁰ C. Drăgușin, *Legile bisericești ale lui Cuza Vodă și lupta*

pentru canonicitate, în *Studii teologice*, seria II, IX (1957), nr. 1–2 (ian.–febr.), p. 88.

¹¹ Nicolae Lungu, *Liturgia psaltică pentru cor mixt*, București, 1957, prefață.

¹² I. M. Bujoreanu, *op. cit.*, p. 1795–1796. Titlul corect și complet al legii este: „Decretul organic pentru regularea schimei monahicești”.

¹³ Gheorghe Ciobanu, *Școala muzicală de la Putna*, în vol. Gh. Ciobanu, *Studii de etnomuzicologie și bizantinologie*, vol. I, București, 1974, p. 265–277.

¹⁴ I. M. Bujoreanu, *op. cit.*, p. 1845–1850. Se poate observa caracterul hibrid al instituției nou create și încadrarea laică, secularizată a cântării bisericești încă din cap. I, art. I al Regulamentului: „Scopul conservatorului român este de a forma artiști români în muzica bisericească, instrumentală și vocală și în arta dramatică”.

¹⁵ *Ibidem*, p. 1797–1818. „Muzica vocală” apare menționată între obiectele de studiu prevăzute pentru gimnazii și licee, în art. 116 al Legii, iar pentru seminarii în art. 233, g.

¹⁶ Nicu Moldoveanu, *op. cit.*, p. 607, nota 130.

Toate acestea au creat treptat un nou mediu, un nou „ambient” muzical și cultural, în care cântarea psaltică tradițională își pierdea unicitatea și predominanța (și chiar sensul său teologic și ecleziologic intim, structural), devenind „o muzică” între altele, și încă apreciată a fi de un nivel de evoluție și dezvoltare culturală destul de puțin măgulitor; „marea muzică” era considerată cea care venea, cu tot bagajul său de spectaculos orchestral și teatral, dinspre Apus.

Dar poate și în acest caz, al cântării psaltice, spiritualitatea ortodoxă dădea măsura smereniei sale.



„Intenția lui Cuza, nobilă în esența ei, de a scoate muzica bisericească de sub oblăduirea celei grecești, a avut și un mare defect prin aceea că a sprijinit tendințele străine care nu țineau seama de tradiția noastră bisericească de veacuri [...]; una era transcrierea cântării psaltice pe notele liniare, europene (ce nu afecta «fondul» tradițional al cântării – n.n.) și alta era identificarea psaltichiei românești cu un produs grecesc și, deci, scoaterea ei din biserică, mai ales că muzica noastră psaltică de mult *își căpătase caracter național* (subl.n.) nu numai ca text, dar și ca melodie în bună parte”¹⁷.

„Muzica corală care pătrundea în Biserică avea un vădit caracter laic, un caracter de împrumut, cu totul străin și nepotrivit spiritului Bisericii Ortodoxe de Răsărit”¹⁸.



Încă un aspect, nu lipsit de interes, trebuie menționat: „muzica vocală” promovată de decretele lui Cuza implica, așa cum am arătat, și introducerea notației muzicale de tip occidental, portativul. În timp, co-relația celor două sisteme de notație – neumatic bizantin și liniar occidental – va determina numeroase studii și încercări de complementare a lor, de eventuală transcriere a cântărilor psaltice în sistemul liniar¹⁹, mai puțin invers²⁰.

Preocuparea pentru cântarea bisericească în notație liniară a anticipat și a ușurat considerabil contactul cu muzica bisericească românească din ținuturile aflate sub alte stăpâniri (austriacă, rusească): Ardealul, Banatul, Bucovina, Basarabia unde notația, sub influența culturilor muzicale dominante de acolo, a evoluat hotărât spre cea de tip occidental-liniar. Deci, chiar și la acest nivel, viitoarea unire a tuturor românilor și „integrarea” ulterioară, națională și bisericească, s-a bucurat de o treptată și îndelungată, dar cu atât mai profundă, pregătire.

Cu acest ultim aspect trecem deja în domeniul urmărilor mai îndepărtate ale reformelor lui Cuza asupra dezvoltării cântării bisericești.

Reformele lui Cuza, ce au reprezentat expresia mai precisă, declarată, a tendințelor generale de modernizare (azi am spune de „europenizare”) și secularizare a României în ansamblu, după secole de predominanță orientală (asiatică chiar), au avut și unele consecințe ce pot fi urmărite perioade lungi de timp, până în zilele noastre, asupra cântării bisericești.

În a doua jumătate a secolului trecut a urmat o perioadă de relativă decădere a cântării psaltice tradiționale. M. Gr. Poslușnicu rezuma astfel situația: „[...] la înființarea conservatoarelor de muzică [...] toți tinerii cu dispoziții muzicale alese, cu voci distinse și chiar tinerii psalți ai bisericilor capitalei au alergat să-și asimileze arta muzicală occidentală. Aceasta a fost una din cauzele principale care a determinat ca distinsa demnitate de psalt bisericesc care, până la acea dată, era demn apreciată, să decadă zi cu zi, și lipsa elementelor muzicale să se simtă tot mai mult în Biserica Română. Secularizându-se apoi averile mănăstirilor, mitropoliile și episcopiile, din lipsă de fonduri, sunt nevoite a desființa școlile lor de psaltichie, cari creau, în adevăr, elemente destoinice și calitative în executarea musiciei. În lipsa acestora, acum credincioșii nu mai agreeau orice element aflător la strana bisericii, și încep a prefera locașele sfinte unde muzica occidentală, prin alcătuire de coruri armonice, încep a lua, din ce în ce, proporții mai mari. [...]. [Lipsa unei remunerații demne de ei și, la 1875, desființarea procedurii concursurilor – n.n.] a determinat decăderea de astăzi a acestui corp muzical [al psaltților – n.n.], spre paguba bisericii și jignirea moralei creștinești. La 1901 s-a mai încercat o reabilitare a acestor profesioniști, înființându-se în acest scop o catedră de muzică bisericească la Academia de muzică și artă dramatică din București [...] și] o catedră similară la Conservatorul din București. N-au fost însă decât paliative, catedrele desființându-se din lipsă de elevi”²¹. Doar protopsalții deja existenți, care cântau în biserici, unii dintre ei entuziaști apărători ai psaltichiei, ca Ștefan[ache] Popescu²², mai mențineau treaz interesul pentru aceasta și, într-o oarecare măsură, seminariile teologice, prin planurile lor de învățământ.

¹⁷ *Ibidem*, p. 606–607.

¹⁸ Nicolae Lungu, *op. cit.*, loc. cit.

¹⁹ A se vedea încercările lui G. Musicescu sau Șt. Popescu, iar mai aproape de noi, eforturile de uniformizare a cântării bisericești ale lui Nicolae Lungu și ale colaboratorilor săi; cf. și Mihail Gr. Poslușnicu, *Istoria Musiciei la români*, București, 1929, p. 49, p. 360–361; Nicolae Lungu, Gr. Costea, Ene Braniște, I. Croitoru,

Cântările Sfintei Liturghii și podobiile celor opt glasuri, București, 1969 și *Anastasimatarul uniformizat*, București, 1974.

²⁰ De exemplu, armonizările lui Ion Popescu-Pasărea pe notație psaltică, la două sau trei voci (*Cântările Sfintei Liturghii scrise pe muzică bisericească și armonizate pe 2 voci*, București, 1924).

²¹ Mihail Gr. Poslușnicu, *op. cit.*, p. 23.

²² *Ibidem*, p. 49.

Reacții mai hotărâte, însă, din partea susținătorilor unei linii tradiționale, nu vor întârzia să apară. Și s-ar putea compara situația creată – păstrând proporțiile și respectând specificitățile domeniului cântării – cu o „luptă pentru canonicitate” în cântarea bisericească românească. Astfel, spre sfârșitul secolului al XIX-lea se conturaseră două „partide”, destul de vehemente în susținerea punctelor lor de vedere: „moderniștii” (Gavriil Musicescu, Alexandru Flechtenmacher, Eusebie Mandicevski, Eduard Wachmann și alții)²³ și „tradiționaliștii” (Nifon Ploșteanu, Ștefanache Popescu, Teodor Georgescu, George Ionescu ș.a.)²⁴. Unul dintre exponenții celor dintâi declara că: „[...] orientul și producțiunile sale sunt în decădere. De aceea acum este secetă mare pentru muzica cea veche și este belșug pentru cealaltă și degeaba este orice silință a noastră, căci orice vom face și orice vom drege, muzica cea nouă va înlătura cu desăvârșire pe cea veche [...] pentru că melodiile și cântările executate pe mai multe voci sunt de o mie de ori mai frumoase decât pe o voce [...]”²⁵. Iar pentru exemplificarea reacțiilor celei de a doua grupări să amintim neînțelegerile mitropolitului Sofronie Miclescu cu Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice, în 1860, cu ocazia numirii lui Ioan Cart ca profesor de muzică vocală la Mănăstirea Neamț, sau „boicotarea” concertului corului condus de Gavriil Musicescu de către călugării aceleiași mănăstiri, în 1896, după 36 de ani!²⁶

Totuși, treptat, lucrurile au căpătat un caracter mai constructiv, pe de o parte prin existența și a unor „moderați”, ca Nifon Ploșteanu – care, după cum arată cartea sa de muzică bisericească, publicată în 1902, apreciază în egală măsură cele două stiluri muzicale în dispută – iar pe de altă parte prin cristalizarea progresivă, mai ales în prima jumătate a secolului nostru, a unui stil de sinteză, în care cântarea psaltică tradițională a putut fi pusă în valoare printr-o armonizare modală specifică²⁷. În acest sens, dacă chiar la un acerb apărător al liniei tradiționale ca I. Popescu-Pasărea întâlnim încercări de armonizare foarte accesibile, care să nu afecteze „ethosul” psaltic²⁸, la compozitori de aleasă formație și măiestrie, ca D. G. Kiriac, I. D. Chirescu, N. Lungu ș.a., acest stil de sinteză va fi dus la desăvârșire²⁹.



Se poate spune că reformele lui Al. I. Cuza, ce au afectat întreaga societate românească, au influențat într-o măsură importantă și evoluția cântării din Biserica Ortodoxă Română. Creșterea influenței muzicii occidentale asupra cântării bisericești ortodoxe românești, creștere manifestată de altfel și în ansamblul culturii muzicale românești după jumătatea secolului trecut, cu consecințele arătate, și la care legile lui Alexandru Ioan Cuza și-au adus un aport însemnat – apare ca o închidere a unei „bucle” istorice, începută prin secolul al VII-lea, odată cu separarea mai clară a cântării gregoriene de cea bizantină (cu toată istoria muzicală ce a urmat), ca o reîntâlnire și o reunire a celor două tendințe muzicale și stilistice, chiar spirituale, într-o sinteză superioară.

A N E X A

(Extras din *Monitorul. Jurnal oficial al Principatelor Unite Române*, nr. 17, 23 ianuarie – 4 februarie 1865, p. 89, coll. II–III).

Raportul Domnului Ministru Secretar de Stat la Departamentul Justiției, Cultelor și Instrucțiunii Publice.

Înaltă rezoluțiune.

Se aprobă: Alexandru Ioan.

Prea Înălțate Doamne,

Școala de muzică și de declamațiune, înființată prin Decretul Măriei Voastre No. 1312, din anul trecut, este menită a forma bărbați speciali[zați] în această artă și aceasta mai mult într-un mod teoretic și într-un timp mai îndelungat; subsemnatul însă, în dorința de a vedea introduse, cât mai curând, coruri vocale prin toate bisericile României, a prevăzut în bugetul anului curent suma de 10.800 lei pentru remunerarea unui profesor însărcinat cu formarea de duete, terțete și cvartete vocale pe la biserici dintre cântăreții și canonarii salariați.

²³ Sebastian Barbu-Bucur, *Axionul „Îngerul a strigat” în armonizarea lui D. G. Kiriac*, în *Glasul Bisericii*, XXXI (1975), nr. 7–8, p. 764–765.

²⁴ Nifon Ploșteanu, *Carte de muzică bisericească pe psaltichie și pe note liniare pentru trei voci*, București, 1902, p. 76.

²⁵ Gavriil Musicescu, în *Arhiva*, nr. 8 (1901), p. 305, apud: M. Gr. Poslușnicu, *op. cit.*, p. 362–363.

²⁶ M. Gr. Poslușnicu, *op. cit.*, p. 93–95.

²⁷ Nicu Moldoveanu, *Creația corală bisericească la români în sec. al XX-lea (partea a doua)*, în *Biserica Ortodoxă Română*, CIV (1986), nr. 3–4 (martie–aprilie), p. 138–139.

²⁸ *Ibidem*, p. 118.

²⁹ *Ibidem*, p. 117 și 124.

Pentru funcționarea acestui însemnământ [curs – n.n.] am elaborat un regulament corespunzător la realizarea, într-un mod practic, a acestei dorințe; iar pentru curs vin cu cel mai profund respect a vă recomanda pe D. I. Cartu, ca cel ce a dat îndestule probe de capacitate în această materie.

Dacă Măria Voastră veți binevoi a aproba aceste propuneri,
Vă rog să subscrieți alăturatul proiect de Decret.

Sunt cu cel mai profund respect,
Prea Înălțate Doamne,
Al Măriei Voastre prea plecat și prea supus servitor.
Ministru Secretar de Stat la Departamentul Justiției,
Cultelor și Instrucțiunii Publice,

No. 2386, ian. 16.

N. Crețulescu

✧

(Decretul Domnitorului)

Alexandru Ioan I,

Cu mila lui Dumnezeu și voința națională, Domnul Principatelor Unite Române;
La toți de față și viitori sănătate.

Asupra Raportului Ministrului Nostru Secretar de Stat la Departamentul Justiției, Cultelor și Instrucțiunii Publice,
No. 2389:

Considerând urgența ce este de a se introduce prin biserici coruri vocale în mod practic;
Am decretat și decretăm:

Art. I. Alăturatul Regulament, pentru cursul pregătitor al muzicii vocale armonico-religioase prin biserici, se aprobă.

Art. II. D. I. Cartu este numit Profesorul acestui cor armonico-religios.

Art. III. Și cel din urmă. Ministrul Nostru Secretar de Stat la Departamentul Justiției, Cultelor și Instrucțiunii Publice, este însărcinat cu executarea acestui Decret.

Dat la București, la 18 Ianuarie 1865,

Alexandru Ioan.

Ministru Secretar de Stat la Departamentul Justiției, Cultelor și Instrucțiunii Publice,
N. Crețulescu.

No. 101.

✧

REGULAMENT

pentru cursul pregătitor cu care urmează a se introduce muzica vocală armonico-religioasă în toate bisericile României, prin instruirea cântăreților, canonarilor și paraclisierilor, din numărul cărora au a se forma micile coruri, executoare a imnelor liturgice.

Art. I. Cursul pregătitor de muzică vocală armonică religioasă se va face la Conservatorul Român din București.

Art. II. Toți cântăreții, canonarii și paraclisierii salariați de pe la bisericile Statului din București, vor fi datori a urma regulat și cu exactitate acest curs.

Art. III. Cursul acesta se va preda de trei ori pe săptămână: Lunea, Miercurea și Vineria în orele de la 6 până la 9 seara.

Art. IV. Profesorul va începe lecțiile sale mai întâi cu principiile elementare de muzică și apoi la timpul convenit și cu acelea ale formării micilor coruri liturgice. El este dator a-și da sârguința pe cât va fi cu putință pentru ca în cel mai scurt timp, să se poată introduce cântarea menționatei coruri la toate bisericile Statului din Capitală.

Art. V. Acei care dintre cântăreți, canonari și paraclisieri nu s-ar conforma dispozițiilor prevăzute la Art. II se vor destitui din posturile lor de pe la bisericile unde ar fi salariați și se vor înlocui cu alți concurenți care ar răspunde ordinii menționatei Articol.

Art. VI. Ministrul Justiției, Cultelor și Instrucțiunii Publice, prin înțelegere cu Consiliul Comunal al Capitalei, va obliga asemenea și pe ceilalți cântăreți, canonari și paraclisieri de pe la bisericile ce nu sunt întreținute de Stat, a urma acest curs.

Ministru Secretar de Stat la
Departamentul Justiției, Cultelor și
Instrucțiunii Publice,
N. Crețulescu.

20.356

ION POPESCU-PASĂREA

(1871–1943)

de GHEORGHE C. IONESCU

Împlinirea a cincizeci de ani de la moartea profesorului și compozitorului Ion Popescu-Pasărea, personalitate remarcabilă în galeria marilor valori ale muzicii psaltice din țara noastră, ne oferă, în cadrul emoțional al aducerilor aminte, prilejul unei meritate retrospecții în ce privește viața și activitatea ilustrului muzician. Pentru că Ion Popescu-Pasărea nu a fost un om comun, ci un talent deosebit, un pedagog de aleasă distincție, vizionar și reformator, bun organizator și luptător în plan social profesional, toate acestea în slujba muzicii bisericești tradiționale¹.

S-a născut la 6 august 1871 în comuna Pasărea, județul Ilfov, localitate în apropierea Bucureștiului, acolo unde se găsește mănăstirea cunoscută sub același nume, așezământ religios ce dăinuie de veacuri însuflețit de rugăciunile și munca măicuțelor ce servesc acest sfânt și splendid lăcaș. Tatăl său, Zaharia, era preot iar mama sa, Maria, se ocupa de treburile casei. În această atmosferă liniștită își petrece copilăria viitorul magistru al cântării psaltice românești, absolvind ciclul claselor primare în satul Brănești, vecin comunei Pasărea. În anul 1884, după ce urmează un an cursurile liceului „Matei Basarab” din București, îndrumat de părinții săi, se înscrie la Seminarul „Nifon Mitropolitul” pe care-l absolvă strălucit în anul 1891. În această școală, renumită la timpul său, tânărul elev Ion Popescu-Pasărea, înzestrat cu darurile Euterpei, beneficiază de introducerea în tainele muzicii bisericești prin prezența la catedră a profesorului și compozitorului psalt Ștefanache Popescu, cel care-i va direcționa calea spre studiul acestei discipline. Diplomat al Seminarului, răspunzând vocației pentru arta sunetelor, se înscrie la Conservatorul de muzică din București (teorie-solfegii cu George Brătianu și compoziție cu Eduard Wachmann) pe care-l absolvă în 1893 pentru ca, mai târziu, să frecventeze cursurile Facultăților de Drept și Litere-Filozofie, trecându-și examenul de licență cu calificativul „magna cum laude” în anul 1904.

Cu o atare formație intelectuală, rezistând tentațiilor îmbrățișării unor profesii poate mai avantajoase, Ion Popescu-Pasărea, după ce profesează un timp avocatura, se dedică integral muzicii psaltice pe care o va sluji în diferite ipostaze (profesor, compozitor, cântăreț bisericesc, dirijor de cor) întreaga sa carieră.

A funcționat la catedra de muzică bisericească la cele două seminarii din București, „Nifon Mitropolitul” (1893–1936) și „Central” (1899–1936), succedându-i dascălului său Ștefanache Popescu². A fost profesor la Conser-



Fig. 1. I. Popescu-Pasărea (1871–1943).

¹ În cuvântul la înmormântarea profesorului I. Popescu-Pasărea, prof. univ. Teodor M. Popescu, decanul Facultății de Teologie din București, spunea: „a fost bine înzestrat pentru orice carieră. Era inteligent, talentat și muncitor, patriot, organizator, om de inițiativă și de caracter. A fost un om rar, a fost o personalitate”, în *Cultura*, an XXXI (1942), nr. 11–12 (nov.–dec.) și an XXXII (1943), nr. 1–6 (ian.–iun.), p. 7–8.

² Îmbolnăvindu-se Ștefanache Popescu în 1892 este suplinat la catedra de muzică bisericească de la Seminarul „Nifon” de fostul

său elev I. Popescu-Pasărea pentru ca în anul următor, în 22 noiembrie 1892, să fie confirmat titular. La Seminarul „Central”, I. Popescu-Pasărea este numit profesor în baza decretului nr. 77337 din 13 noiembrie 1899, urmându-i la catedră preotului profesor Gheorghe Ionescu, pensionat. A se vedea: St. Călinescu D. G. Boroianu, *Istoria Seminarului Central*, Iași, 1904, p. 216–218 și Grigore N. Popescu, *Din trecutul Seminarului Nifon Mitropolitul din București*, București, 1943.

vatorul de muzică din București, secția muzică bisericească (anii 1905–1912) și la Academia de muzică religioasă, catedra teorie–solfegiu comparat (anii 1928–1930 și 1932–1941). La strună a activat neîntrerupt încă din timpul studenției funcționând la bisericile Sf. Dumitru (1891–1894), Sf. Spiridon-Nou (1894–1897), Sf. Gheorghe-Vechi (1897–1898) și Sf. Ilie-Kalinderu unde organizează corul mixt pe care-l va conduce timp de peste 20 de ani (1898–1922). În anul 1910 înființează Societatea culturală „Macarie Ieromonahul”, fiind onorat cu funcția de președinte și maestru dirijor al corului pentru ca 10 ani mai târziu, în 1920, să pună bazele Asociației generale a cântăreților bisericești din România, fiind investit de asemenea cu funcția de președinte. Fondează în 1911 revista *Cultura*, al cărei director și redactor coordonator a fost. Dincolo de acestea Ion Popescu-Pasărea a fost un înzestrat compozitor și autor al unui însemnat număr de colecții psaltice editate, împărțindu-și timpul între catedră, strună și pupitrul dirijoral, la masa de lucru și în redacție, în acțiuni culturale și sociale; o activitate bogată și diversă, intens susținută, cu un volum de muncă uriaș, care va ridica la cotele cuvenite prestigiul dascălului de muzică, al cântărețului bisericesc, al muzicii psaltice de tradiție bizantină din țara noastră.

Prin activitatea la catedră profesorul și pedagogul Ion Popescu-Pasărea a pregătit generații de elevi și de studenți, insuflându-le dragoste pentru cântarea bisericească, pregătindu-i temeinic cu toată seriozitatea și competența cadrului didactic stăpân deplin al profesiei sale, formându-le deprinderi în studiul muzicii și gustul estetic al cântării artistice, imprimându-le noul stil de interpretare a muzicii psaltice conform cerințelor contemporane ale practicii liturgice, asigurându-le totodată fondul repertorial ales cu gust selectiv, necesar oficerii slujbelor bisericești.

Profesor de prim rang, era în același timp un pedagog desăvârșit. Îl așteptam la clasă repetând în ansamblu cântările din lecția de zi. În timpul orei, după examinarea câtorva elevi, treceam la învățarea altor cântări. Explicațiile erau scurte, clare, lăsând loc interpretărilor incerte, accentul punându-se pe partea practică în definirea subiectului. Era pretențios, insistând asupra cântării exacte, cu toate amănuntele stilistice, în nota interpretării artistice agreabile. Era sever fără a fi dur și fără a jigni. Era corect și drept în toată atitudinea sa. Pentru toate acestea îl stimam și îl respectam. Iar când în toamna anului 1936, anul ieșirii la pensie, n-a mai trecut pragul clasei așteptându-l, un regret adânc a imprimat sufletelor noastre.

Preocupat de educația cultural-artistică a cântăreților bisericești și a familiilor acestora, Ion Popescu-Pasărea înființează în anul 1910 Societatea culturală „Macarie Ieromonahul” cu sediul central în București și filiale în majoritatea județelor, în cadrul cărora funcționau cercuri artistice și de instruire profesională. Deosebit de instructive erau cercurile de studiu al cântărilor psaltice (cercuri de inițiere și cercuri pentru avansați) precum și cercurile corale (formații corale bărbătești) care vehiculau un repertoriu alcătuit din cântece patriotice și populare alături de cântece religioase la unison sau în aranjamente corale armonice și polifonice³.

O frumoasă activitate desfășoară profesorul Ion Popescu-Pasărea în calitate de director fondator și redactor principal al revistei *Cultura*, organ de presă al cântăreților bisericești din România care va apare – exceptând perioada războiului (1915–1918) – până în anul 1944. În articolul *Scopul nostru*, apărut în primul număr (1 ian. 1911), Ion Popescu-Pasărea ne comunică intențiile editării revistei, referindu-se în principal asupra „cultivării și uniformizării muzicii bisericești”, asupra „rezolvării acțiunilor privitoare la starea socială și profesională a cântăreților” precum și asupra scopului de „a servi ca organ de comunicare între toți cântăreții și a solidarității întru susținerea intereselor și a nevoilor ce-i apasă”⁴. Alături de acestea, marele merit al *Culturei* rămâne stimularea creatorilor din mijlocul cântăreților bisericești (compozitori psalți, poeți, scriitori, critici de artă, cronicari), oferindu-li-se prilejul prezenței în paginile revistei cu lucrări personale – creații psaltice, studii, articole, versuri, cronici diverse –, cele mai multe interesante și valoroase.

Nu mai puțin fructuoasă a fost activitatea profesorului Ion Popescu-Pasărea în calitate de președinte al Asociației generale a cântăreților bisericești din România (anii 1920–1943). În acest cadru organizează în diverse centre județene (Argeș, Ilfov, Vâlcea) cursuri de vară pentru specializarea cântăreților bisericești în intenția însușirii corecte a cântărilor psaltice, a intonației uniforme, a respectării stilului de cântare bisericească autohton, același pentru toți cântăreții, indiferent de nivelul lor profesional sau de zona geografică în care activează. A organizat în același cadru Congrese generale ale cântăreților bisericești (Iași, București, Constanța) la care au fost dezbătute problemele de viață, de existență materială ale slujitorilor stranei în efortul de emancipare morală și materială a acestora.

³ Nivelul artistic al formațiilor corale ce funcționau în cadrul Asociației culturale Macarie Ieromonahul era apreciabil iar repertoriul vehiculat era bogat, variat și de ținută corespunzătoare. Alături de corul „Macarie” din București, dirijat de prof. I. Popescu-Pasărea, se remarcă prin ținuta lor elevată corul din Ploiești, dirijat de prof. Gheorghe Comișel și corurile din Iași și Bârlad care prezentau periodic concerte publice. În anul 1912, cu prilejul Congresului

Asociației generale „Macarie” ținut la Iași, cele 4 formații au concertat în sala Sidoli cu deosebit succes. A se vedea *Cultura*, an II (1912), nr. 12 (dec.), p. 251.

⁴ Ion Popescu-Pasărea, *Scopul nostru*, în *Cultura*, an I (1911), nr. I (ian.), p. 1; detalii asupra revistei *Cultura* în Octavian Lazăr Cosma, *Hronicul muzicii românești*, vol. VI, București, 1984, p. 74–79.

Asupra activității la strănă – îndeletnicire de care nu s-a jenat, în ciuda poziției sale sociale –, pe care a îndrăgit-o și de care nu s-a îndepărtat niciodată, precum și asupra celei de dirijor de cor bisericesc nu insistăm. Remarcăm totuși că deși a practicat și a susținut în toate împrejurările cântarea psaltică, monodică, de tip bizantin, nu a ignorat cântarea corală, pe mai multe voci, armonică și polifonică, pe care a cultivat-o ca dirijor de cor. Mai mult, el însuși va aranja la 2 și 3 voci egale cântări din slujba Liturghiei pe care le recomandă spre interpretare în biserică corurilor școlare sătești și cântăreților bisericești.

Preocuparea de bază rămâne totuși pentru Ion Popescu-Pasărea, alături de cea didactică-pedagogică, activitatea creatoare, oferindu-ne prin pana sa creații psaltice inspirate, expresive, de mare frumusețe artistică. Fiind și accesibile, scrise în moduri și ambitusuri convenabile, ele au fost preluate la strănă și la catedră de cântăreți și cadre didactice, îmbogățind cu lucrări de referință fondul repertorial existent acumulat prin eforturile creatoare ale muzicienilor psalți înaintași. Din punct de vedere tematic, compozitorul Ion Popescu-Pasărea abordează toate genurile muzicii psaltice proprii slujbelor bisericești, de la Vecernie, Utrenie și cele trei tipuri ale Liturghiei, la Cântările Crăciunului, ale Triodului și Penticostarului, ale Prohodului Domnului, până la Imne și Cântările ierurgice ale Tedeumului, Sfeștaniei, Cununii, Însmormântării, Parastasului ș.a. Este adevărat însă că I. Popescu-Pasărea, din modestie și respect față de opera de artă, evită crearea unor lucrări abordate cândva de alți compozitori, lucrări ce s-au impus definitiv prin supremația valorii lor cum sunt Axioanele Praznicale, creații originale, opere de artă inegalabile elaborate de Macarie Ieromonahul. De altfel, față de Macarie Ieromonahul, Ion Popescu-Pasărea avea un adevărat cult, socotindu-l „nemuritorul Macarie”, „părintele muzicii noastre bisericești”. În *Cântările Utreniilor pe cele opt glasuri scrise după Macarie Ieromonahul și Ștefanache Popescu*, București, 1928, spune în *Precuvântare*, la pag. 2: „am scris aici Troparele, Sedelnele și Antifoanele după Anastasimatarul nemuritorului Macarie, cântări care au devenit nemuritoare în biserică, așa încât orice încercare de inovație în acest gen este zadarnică”. Într-atât merge respectul față de Om și Opera de artă încât Ion Popescu-Pasărea, între primii mari compozitori psalți autohtoni, refuză practic să atace unele titluri socotindu-le de nedepășit.

În ce privește stilul de creație, urmând tradiția cântărilor psaltice românești în care elementul bizantin și cel folcloric autohton se întrepătrund, eliminând influențele arabo-turco-persane – prezente cândva în lucrările unor muzicieni psalți, influențe datorate introducerii în țară prin mijlocirea psalților greci veniți de la Constantinopol a așa-ziselor „cântece exterioare bisericii”, Ion Popescu-Pasărea definitivează stilul specific românesc al muzicii noastre bisericești. În modul de a gândi partitura, cântările devin mai scurte, adaptate cerințelor spirituale moderne, frazele melodice desfășurându-se după anumite norme ale creației, cu o anumită punctuație raportată textului literar, în mișcări moderate, devenind mai accesibile, mai aproape de înțelegerea și simțirea celor care le practică și le ascultă. Este stilul „syntomon”, stilul formei scurte, a cărui adopțiune marchează în evoluția muzicii bisericești tradiționale încheierea procesului de „românire” a muzicii psaltice în țara noastră⁵.

În felul acesta Ion Popescu-Pasărea, sintetizând tot ceea ce a fost valoros în creația înaintașilor săi – Macarie Ieromonahul, Anton Pann, Dimitrie Suceveanu și Ștefanache Popescu –, și-a realizat opera creatoare lăsându-ne moștenire cântări psaltice inspirate, melodioase, pline de patos și vibrație creștină, cele mai multe impunându-se prin valoarea lor inestimabilă, cântate și astăzi, după mai bine de cincizeci de ani, cu aceeași plăcere. Este de-ajuns a ne referi la *Axionul duminical*, glas. V, *Cuvine-se cu adevărat*, la *Heruvicul*, glas VIII, la *Fericit bărbatul*, glas VIII, scris la unison, impecabil tratat polifonic la 2 voci egale, la *Ziua învierii*, glas V, la imnele liturgice *Nădejdea mea este Tatăl* și *Taina creștinătății*, ambele glas V (se observă predilecția autorului pentru glasurile V și VIII, corespondentele modurilor major și minor din muzica occidentală), lucrări de o largă circulație prin frumusețea și accesibilitatea lor, pentru a ilustra, în parte numai, adevărata valoare a creației sale.

În domeniul repertorial Ion Popescu-Pasărea și-a dat seama încă de la începutul carierii sale de lipsa colecțiilor psaltice tipărite care să asigure materialul necesar atât școlii cât și bisericii în procesul didactic, instructiv-educativ și al serviciului religios. Colecțiile psaltice tipărite (de obicei în tiraje mici) se găseau din ce în ce mai greu iar sistemul caligrafierii cântărilor în antologii specializate practicat în școli și în mănăstiri necesita pentru copiere timp și pricepere, în afara faptului că, strecurându-se uneori greșeli, melodiile erau deformate. Chiar și litografierea unor colecții psaltice alcătuite de elevi talentați, sistem utilizat în seminarii pe la începutul acestui secol, deși scrise îngrijit, corect, sub îndrumarea profesorilor de specialitate, nu puteau satisface în totalitate necesarul repertorial⁶. În această situație Ion Popescu-Pasărea tipărește în anul 1895 prima sa colecție de cântări

⁵ Sebastian Bucur-Barbu, *Cultura muzicală de tradiție bizantină pe teritoriul României în secolul XVIII și începutul secolului XIX și aportul original al culturii autohtone*, capitolul *Muzica orientală și influența ei asupra muzicii psaltice*, București, 1989, p. 166–170.

⁶ *O Antologie psaltică* litografiată de elevi ai Seminarului „Central” din București sub supravegherea prof. I. Popescu-Pasărea, atrage atenția prin ineditul și conținutul său. Volumul, legat în pânză, a aparținut elevului Popescu Gheorghe din cls. a II-a în

1906–1907. El este alcătuit din 4 lucrări separate: *Utreniile glasurilor după Macarie*, Dl. Ștefan Popescu și completele de Dl. I. Popescu-Pasărea, caligrafi C. I. Popescu și F. Tudorănescu, 1907–1908, *Penticostarul*, caligraf I. Albeanu, *Serviciul divin al Nașterii Domnului de Dl. I. Popescu-Pasărea și Stihirile ce se cântă la 2 februarie în loc de Ceea ce ești mai cinstită și Kinonic*, caligraf Ilie Scașteanu din Tomești-Dolj, în majoritate creații ale compozitorului I. Popescu-Pasărea, profesor al Seminarului, ce urmau a fi tipărite. (Bibl. Sf. Sinod, Ms. II 27–30).

psaltice, *Slujba Sfântului Spiridon (Vecernia și Utrenia)* scrisă în tactul îndoit (doi timpi la o bătaie, sistem utilizat inițial de Ștefanache Popescu – n.n.) pe muzica orientală bisericească, în care alături de creații originale introduce și unele cântări semnate de Dimitrie Suceveanu și Ștefanache Popescu. Mai târziu, în 1899, I. Popescu-Pasărea tipărește „cu permisiunea autorului” *Anastasimatarul practic ritmat* (formă prescurtată) „lucrat” de Ștefanache Popescu în anul 1868 și utilizat la strună și în școală la cele două seminarii bucureștene unde funcționa, prin copierea cântărilor din conținut. În anul 1922 o nouă lucrare, *Cântările Utreniilor de Duminică pe cele opt glasuri scrise după Macarie Ieromonahul și Ștefanache Popescu*, apare sub semnătura compozitorului Ion Popescu-Pasărea, cu o nouă ediție în anul 1928. Menționăm de asemenea *Cântările Vecerniilor de Sâmbătă seara scrise pe cele opt glasuri (...) și completate după Macarie Ieromonahul*, lucrare semnată de Ștefanache Popescu care apare sub îngrijirea lui Ion Popescu-Pasărea în anul 1931 și retipărită în 1936 și 1939 cu mențiunea în titlu „și completate de

Кынтъріле

Сф. Літургії

Скрісе жентру коруриле състелі, дупъ мелодіае
бісерічелі-традіціонале

I. POPESCU-PASĂREA

Професор де музика бисеричелі де Свѣтлоріа: Централ на Нѣон Митрополитур
Дірігентеле коруриле бисерічелі Балидере

Лукрае апробаты де Свѣнтур Сінод ын шедінца дін 9 Маі 1908



BUCUREȘTI

Inalt, de Arte Grafice CAROL DÖBL 3-401 I. St. Nasideseu
16, Strada Doamnei, 16

1908.

Fig. 2. I. Popescu-Pasărea, *Cântările Sfintei Liturghii*, București, 1908. În notație liniară la 3 voci egale. Coperta interioară.

I. Popescu-Pasărea”. O ultimă lucrare în care numele „dascălului” și cel al „ucenicului” se întâlnesc alături este *Prohodul Domnului nostru Iisus Hristos scris pe muzica bisericească după Dl. Ștefan Popescu (...) și completat cu tot ce se cântă în sfânta și marea Vineri seara: Tropare, binecuvântări, sedelne, toată suflarea și stihira Veniți să fericiți pe Iosif*, tipărit în anul 1902 de I. Popescu-Pasărea și reeditat în notație psaltică și liniară sau armonizat la 3 voci egale „după melodii bisericești tradiționale pentru corurile școlare sâtești” în anii 1910, 1911, 1913, 1915, 1920 și 1921, trei ediții din cele pe care le cunoaștem fiind lipsite de data apariției. Reținem faptul că textul muzical al *Prohodului* de care ne ocupăm aparține lui Ștefanache Popescu (de fapt o variantă a muzicii realizată după originalul grecesc de Macarie Ieromonahul în *Prohodul* tipărit la Buzău în 1936), intervențiile compozitorului I. Popescu-Pasărea fiind minime dar hotărâtoare în realizarea variantei perfecționate Ștefan Popescu – I. Popescu-Pasărea care s-a impus definitiv în circulație⁷.

⁷ Gheorghe C. Ionescu, *Prohodul. Laudele îngropării*

Domnului, în: SCIA, seria TMC, Tom 37, București, 1990, p. 33.

ПРЕФАЦА

Лукрае де фаци коруриле: Кынтъріле Сф. Літургії (а Сф. Іван Турн де аур), дупъ мелодіае бісерічелі традіціонале.

Доуа сунт мотівеле неструрі каре аѣ скріс ачесте кынтърі, каре а фї пребате копїлор ын школасте прїмаре.

1. Ачесте мелодїї традіціонале, атыт прїн тречера шїмелурї, кыт шї прїн мнїстребунїчара хор кынтїмур шї генералї, ау девент кынтърїле прорїї але бісерїчелї новстрє, іdentїфіканду-се ас-фел ку музїка бісерїчелї ромьш.

2. Консїдерїнд кы школа прїмаре е менїм сѣ да копїлор цїрїї кунотїчїе генералї шї унїформе, резултат кы сїмелур музїка релїгіоаса че ер кореспунде ачестурї ескї есте музїка бісерїчелїкї традіціонале, каре се кынтїм ын бісерїка новстрє ын мод генерал — де да ун кынтї да алул ал цїрїї, шї ын мод унїформе, фїїнд уна шї ачелї. — не кынд челлїалте кынтърї релїгіоаса варїам шї лот варїа да іnfїнїт, дупъ генїал музїкал прорїїу фїе-карїу ком-позїтор.

Шїмелур ачестор кынтърї ын школа прїмаре, не еа кондуче да понуларїзарї кынтърїлор бісерїчелї. Ін ачестор, ачесте кынтърї фїїнд мелодїе — се пот кынта кумаї не о воче — фїе кяр сїмелур, ача мнїмш челче мнїмш копїлор пестїлї, еа пурї утїліза мїїне ын бісерїка, ка четїцїн, ка татї, кїмпрєуны ку копї сї. Ва ажуїке ас-фел сї кынтї ын бісерїка татїл ку фїїнї, мама ку фїїка, бї-шїрїнї шї тїнерї, фїеїе шї копї, кум кынтїу прїмїї кресїїнї.

Ачелта еа кондуче мнїм, да унїформїзарї кынтърїї бісерїчелї, ача ын кыт тїмї Ромьнїї — ер ала ун лїмбажїу бісерїчелї — комул, прєкум де есте шї грамїл зїлїнї.

Тот прїнтїрїяста се еа олерї о пїтерїкї атракїїе кынтърї бісерїкї, кычї кресїїнїл лумїд ас-фел партє акїївїл де серїїкїл оїїнї, ку еа маї фїї ун сїмїлїу спектїтор, ка пїмш ажуї.

I. Popescu-Pasărea.

Fig. 3. Ibidem, Prefața.



Fig. 4. I. Popescu-Pasărea, *Liturgierul de sirană*, București, 1925. Coperta interioară.

31

A m i i i in A m i i i in

Pre ti ne te e lă u u dăm pre ti ne e

b i i ne te cu v â â â n t â m p i i i i e

Îi mul tu mîm Do a a m ne și ne ru g ă â m p i i i

e Du um ne ze u lui no o o stru

I. AXION Glas V ă na

44 I. POPESCU-PASĂREA

C ū vi i i ne se cu u u a a a de v ă

rat ū s ă te fe ri ci i i im N ă s ă to a a

re de Du um ne e zen cea pu u u ru u rea

fe ri ci i i i t ă și preane vi no va a

a t ă și ma a a ai ca Dum ne ze e u

lui no o o o stru

Ce e ca a ce e ești mai

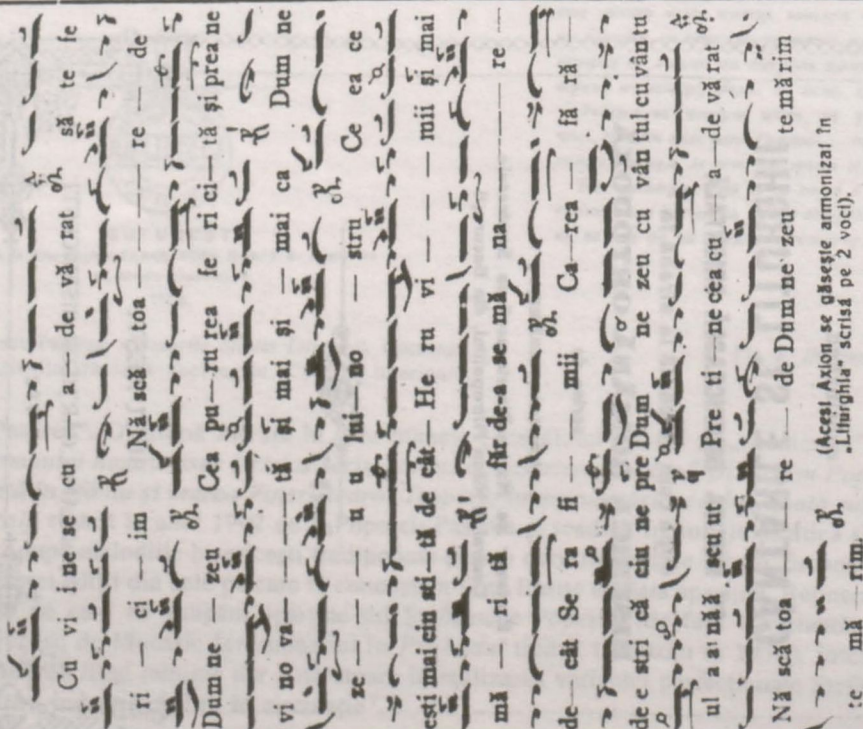
cin sti t ă de c ă t He ru vi i i mi ū și mai

m ă ri i i i i i t ă f ă r de a se m ă na a a fe

Fig. 5. Idem, *Cuvine-se cu adevărat, Axion, glas. V, în Liturgierul de sirană*, ed. a II-a, Episcopia Argeșului, 1991, p. 31.

AXION CUVINE-SE,

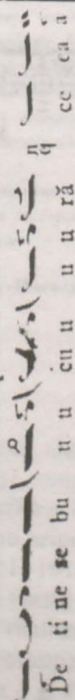
Glasul al VIII-lea *de I. POPESCU-PASĂREA*



DE TINE SE BUCURĂ

AXION LA LITURGHIA MARELUI VASILIE

Glasul al V-lea *de ȘTEFANACIE POPESCU*



DE TINE SE BUCURĂ

Axion la Liturgia Sf. Vasilie, prescurtat.

Glas 8 cî, vi 7 *de I. Popescu-Pasărea*

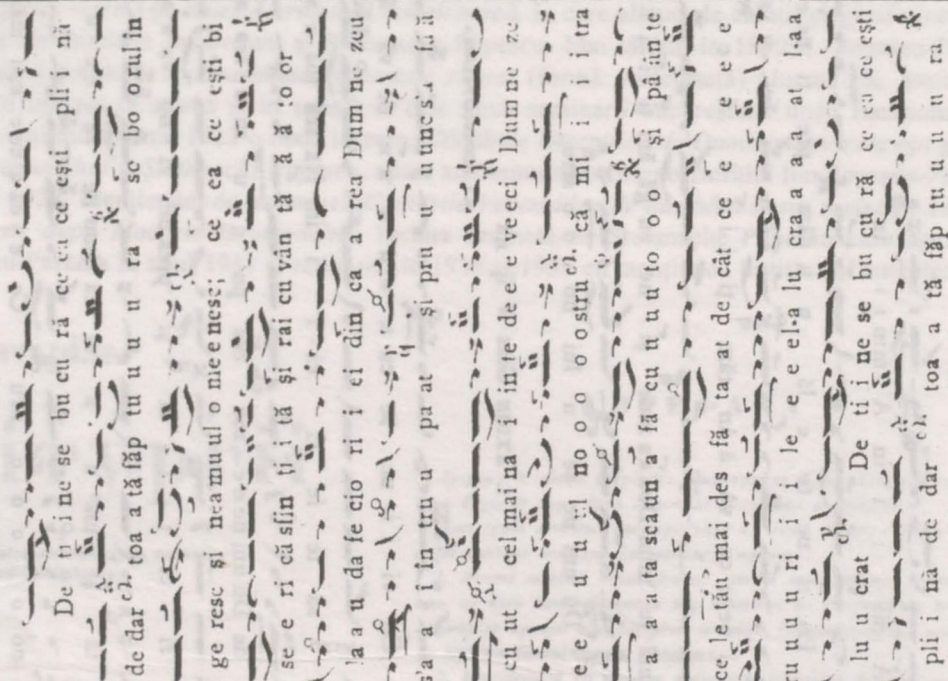


Fig. 6. Idem, Cuvine-se cu adevărat, Axion, glas. VIII, în *Liturgierul de strană...*, p. 150.

Fig. 7. Idem, De Tine se bucură, Axion, glas. VIII, în *Liturgierul de strană...*, p. 162.

Pentru serviciul Sfintei Liturghii, Ion Popescu-Pasărea scrie muzica numeroaselor imne ce o alcătuiesc, unele repetate în ehuri diferite (Ectenii, Heruvice, Răspunsuri Mari, Axioane, Chinonice ș.a.) pe care le grupează în volum, tipărindu-le în scriitură psaltică la unison sau pe mai multe voci în aranjamente polifonice sau în armonizări specifice muzicii religioase. Prima lucrare cu un asemenea conținut pe care o tipărește este *Colecțiune de cântările Sfintei Liturghii scrise pe muzica bisericească după cum se întrebuițează în sfânta noastră biserică româno-ortodoxă* apărută în anul 1905 și conține cântări psaltice semnate de I. Popescu-Pasărea, în majoritate,



Fig. 8. Idem, *Catavasier*, București, 1927, coperta interioară.

precum și creații ale compozitorilor Macarie Ieromonahul, Anton Pann, Protosinghelul Varlaam, Ștefanache Popescu, Evghenie Humulescu și mai puțin cunoscutul Gabriel Scriban, profesor de psaltichie la Seminarul „Veniamin Costache” din Iași. Ediții asemănătoare apar în anii 1911 și 1919, mai concentrate față de ediția princeps. Alte ediții ale cântărilor Sfintei Liturghii armonizate la 2 și 3 voci egale, scrise în notație psaltică sau liniară apar în anii 1908, 1914, 1928 și 1933. Reținem faptul că ediția din 1908 a fost scrisă pentru „a fi predată elevilor din școalele primare” în notație liniară la 3 voci egale, folosind alfabetul chirilic în intenția utilizării sale în Basarabia, în acea perioadă

sub ocupație străină⁸. Ne oprim de asemenea asupra ediției din anul 1928 ale cărei cântări sunt „scrise pe notațiunea psaltică și armonizate pe două voci pentru trebuința cântăreților bisericești”, în prefața căreia autorul pledează pentru utilizarea la strună a cântării armonice sub forma duetelor vocale constituite din cei doi cântăreți angajați. În interpretarea unor astfel de formațiuni, înlocuind cântarea monodică, muzica ar deveni mai plăcută, răspunzând „cerințelor timpului și progresului muzicii moderne” fiind apreciată de credincioși „mai bine de cum se cântă astăzi la unison”⁹. În sfârșit, deosebit de apreciată a fost ediția din 1936, *Cântările Sfintei Liturghii întocmită pentru școală și popor*, apărută la Craiova sub semnătura muzicienilor I. Popescu-Pasărea, George Breazu și a preotului Gheorghe Comana.

Încadrat aceiași tematici, I. Popescu-Pasărea tipărește la București în 1925 *Liturghierul de strună (...) pe muzica bisericească orientală*, lucrare de căpătâi în practica liturgică bisericească. Sunt consemnați aici, printre numele consacrate ale creației psaltice românești, Macarie Ieromonahul, Anton Pann, Petru Efesiu, Dimitrie Suceveanu, Varlaam Protosinghelul, Ștefanache Popescu, I. Popescu-Pasărea, compozitori mai puțin cunoscuți, Evghenie Humulescu, Gherontie Nicolau, Nicolae Apostolescu, cântăreț ploieștean, Filip Paleologu din Craiova, Gabriel Scriban, și unii și alții cu lucrări izbutite, demne de o atare Antologie. Recent, în anul 1991, a apărut a doua ediție a *Liturghierului de strună* sub îngrijirea competentă a bizantinologului Sebastian Barbu-Bucur.

Pentru serviciul religios de la Crăciun și Învierea Domnului I. Popescu-Pasărea tipărește în anul 1899 și apoi în 1927 lucrarea *Serviciul Nașterii Domnului și ale Crăciunului*, în anul 1904 *Podobiile, Troparele învierii și alte cântări din Triod și Penticostar*, în anul 1925 *Cântările Triodului* iar în anii 1936 și 1941 *Penticostarul ce cuprinde cântările Sfințelor Paști precum și cântările principale ale celorlalte duminici din Penticostar*.

În anul 1927, I. Popescu-Pasărea tipărește lucrarea intitulată *Catavasier ce cuprinde catavasiile de peste tot anul, Svițiile și Voscesnele Învierii precum și Doxologiile (mari și mici) pe opt glasuri* iar în 1933 *Noul Idiomelar ce cuprinde cântările Praznicelor Împărătești și al Sfinților cu Polieleu*, lucrări antologice cuprinzând cântări psaltice din creațiile compozitorilor I. Popescu-Pasărea, Ștefan Popescu, Dimitrie Suceveanu, Anton Pann, Dionisie Fotino, Ghelasie Basarabeanu precum și *Slujba Sfântului Dimitrie cel Nou-Basarabov* scrisă de Magdalina Nicolescu, cântăreață și apoi stareță la mănăstirea Zamfira, o apreciată compozitoare de muzică bisericească, elevă a maestrului Ștefanache Popescu¹⁰. Deosebit de interesante prin conținut și adresă sunt lucrările *Cântări de rugăciune și laudă către Prea sfânta Născătoare de Dumnezeu și Pururea Fecioara Maria*, tipărită în 1931, cu text românesc în versuri ritmate aparținând Episcopului Iosif al Argeșului, realizate în 1806 (înaintea Prohodului lui Ioniță Pralea scris la Socola-Iași în 1810) și *Culegere de cântări bisericești ce se cântă în sobor de către preoți la diferite servicii bisericești*, editată în 1940, alcătuită în intenția „uniformizării” cântării în comun, a cântării artistice și omogene în interpretarea „în sobor” a cântărilor psaltice.

Pentru slujbele ierurgice, ocazionale, I. Popescu-Pasărea publică în 1903 colecția *Te Deum de mulțumire*, în 1909 *Stihirea scrisă pe muzica bisericească și cântată de elevii Seminarilor „Nifon” și „Central” la înmormântarea Prea Fericitului Mitropolit Iosif Gheorghian*, în 1910 *Cântările de la Tedeum, Sfeșanie, Cununie, Înmormântare și Parastas (...)* iar în 1912 *Trei Cântări: Ceata Sfinților Părinți, Laudă suflete al meu pe Domnul* (psalmul 145) și *De Tine Doamne, păcătoșii unde vom fugi*.

Pentru corul „Ieromonahul Macarie” al cântăreților bisericești din București, al cărui „maestru diriginte” era, I. Popescu-Pasărea tipărește în 1912 o *Colecție de cântări bisericești, școlare și populare* în notație psaltică la unison iar pentru Corala Societății învățătorilor Ilfoveni unde de asemenea activa ca dirijor, tipărește *Repertorii corale* la 2 și 3 voci conținând cântări patriotice, prelucrări de folclor și cântece religioase, mai multe ediții, fiindu-ne cunoscute cele din 1910, 1911, 1923 și 1934.

De mare utilitate pentru învățământul psaltic bisericesc din Seminarii și Școlile de cântăreți a constituit-o elaborarea și tipărirea în mai multe ediții a *Principiilor de muzică bisericească orientală*, lucrare teoretică sistematizată după cerințele pedagogiei moderne, acumulând experiența personală și cea a înaintașilor săi, în aceștia recunoscând pe Macarie Ieromonahul și Anton Pann. Formulată într-o primă variantă și editată în anul 1897 (trecură numai 4 ani de când I. Popescu-Pasărea preluase catedra de muzică bisericească de la Seminarul „Nifon”, cu experiența cadrului didactic la început de carieră), lucrarea, revăzută și completată cu exerciții practice pentru fiecare capitol, este tipărită într-o nouă ediție în anul 1906. În Precuvântarea la această ediție, care se va tipări întocmai în alte ediții următoare – anii 1910, 1923, 1928, 1936, 1938, 1939 și 1942 –, autorul motivează intervențiile aduse când spune: „După 10 ani de predare, de observațiune și experiență am ajuns, după cum se va vedea, să modific unele părți, să suprim altele și, ceea ce mi s-a părut absolut indispensabil să adaug și exercițiile respective la finele cărții”. La acestea se adaugă formulele melodice la semicadențe și ale cadențelor finale, cu exemplele

⁸ Bibl. Sf. Sinod, II 15255.

⁹ Bibl. Sf. Sinod, II 9705.

¹⁰ I. Popescu-Pasărea, *Noul idiomelar ce cuprinde cântările*

Praznicelor împărătești și ale Sfinților cu polieleu scrise după Dim. Suceveanu, Anton Pann, Ștefanache Popescu și completate de... București, 1933, p. 51.

NĂDEJDEA CREȘTINILOR Glas V ♯ de I. Popescu-Pădurea.

pp. Nă de e jdea mea e ste Taa tăl q scă pa rea mea
cresc...
e ste Fi l l l l ul; a co pe ră măn tul
e ste e e ste Fi ul
dina...
meu e ste Du hul sfânt Tre i me S(a) n tă
re mă ri i re mă ri re f l i i e.

TAINA CREȘTINĂȚII... Glas V ♯ de I. Popescu-Pădurea

cresc...
Cu a — de vâ rat, ma re e ste tăi na cre
inf.
ști nă tă a a a jii! Dum ne zeu s'a a

ră tat în trup s'a în drept at în du u hul;
p...
s'a ve stit de l l în gerl s'a pro po ve du
pp. ritual...
it în tru nea — murt S'a cre zut în lu u
crescend...
u u me Și s'a în năl tat s'a în năl tat,
tat în năl tat s'a
s'a în năl tat în tru sia a a a a vâ
în năl tat s'a în năl ta at în tru sia a a vâ



Fig. 9. Idem, Nădejdea Creștinilor, glas. V și Taina creștinătății, glas. V, în Culegere de cântări bisericesti ce se cântă în sobor, București, 1940, p. 50.

Fig. 10. Ibidem, p. 51.

PE-ALTARUL SFÂNT Glas 8 F

de I. Popescu-Păstrează

măreț

I Pe-alta r'ul sânt jert fim cre din ță vi a ță'n
 II
 III

I trea gă ne'n ce tat purtând vechi steag de bi
 II
 III

I ru în ță al i ni mii cu vânt cu rat al
 II
 III

I ni mii cu vânt cu rat
 II
 III

I cân tăm cân tăm cân tăm cân tăm mă ri ri
 II
 III cân tăm cân tăm cân tăm cân tăm mă ri ri

Fig. 11. I. Popescu-Păstrează, Pe-altarul sfânt, glas VIII, în *Culegere de cântări...*, p. 52.

I i e o Doam ne'n veci mă ri ri i e
 II
 III

I cân tăm cân tăm cân tăm cân tăm mă ri re e li
 II
 III cân tăm cân tăm cân tăm cân tăm mă ri re li

I e o Doam ne'n veci mă ri re li e
 II
 III

I A ri pa ta de bu nă ta a te să
 II
 III

I ne a co pe re reu
 II
 III tot me reu

Fig. 12. *Ibidem*, p. 53.

respective specifice ehurilor și celorlalte scări (Agem, Nisabur, Hisar) proprii muzicii psaltice. În ansamblu „este o lucrare completă, întocmită cu toată seriozitatea, care nu se mărginește doar să reproducă teoria muzicii după Macarie și Anton Pann”¹¹. Menționăm prin ineditul său ediția din 1938 a *Principiilor* tipărite în sistem „braille” cu aprobarea autorului de monahul Pamfil Călinescu de la mănăstirea Cernica.

• ————— •

— 57 —

PERICIT BĂRBATUL PSALM 1

Glas 8 Ț. vl 7 original de I. POPESCU-PASĂREA

p... *cresc...*
 Fe ri cit băr ba a tul ca re len'a um blat în sîa a
p...
 tul ne cre din clo și — lor *A* și în ca lea a pă că
 to o și lor n'a au stă ă tut și pre sca u u u
 și i pre
 nu u ul u u u u u pier ză to ri lor
 sca u nul pier ză to o ri i i lor n'a ă se zut —
animat...
 n'a ă se zut; ci în le gea Dom nu lui vo ia
 n'a ă se zut lui
 lu ui și i în le gea lui în le gea lui va cu u ge
 vo ia lui

Fig. 13. I. Popescu-Pasărea, *Fericit bărbatul*, glas. VIII, în *Culegere de cântări...*, p. 57.

Am prezentat sumar aspecte legate de personalitatea profesorului și compozitorului Ion Popescu-Pasărea cu prilejul comemorării a 50 de ani de la moartea sa. Om de cultură, compozitor de marcă în rândul marilor inițiați ai muzicii psaltice tradiționale, profesor distins și pedagog de vocație, cântăreț bisericesc și dirijor de cor, autor a numeroase lucrări editate, „cel care a sintetizat, a simplificat și a prezentat spre o mai lesnicioasă însușire” creația înaintașilor săi¹², cel ce prin viziunea sa definitivează „stilul scurt” (syntomon) în procesul de creație al muzicii

¹¹ Macarie Ieromonahul, Opere I, *Theoriticon*. Ediție îngrijită cu un studiu introductiv și transliterare de Titus Moisesescu, București, 1976, p. 37.

¹² Grigore N. Popescu, *Cuvântare la mormântul profesorului și compozitorului Ion Popescu-Pasărea*, în *Cultura*, an XXXI (1942), nr. 11-12 (nov.-dec.) și an XXXII (1943) nr. 1-6 (ian.-iunie), p. 9.

psaltice românești, de o moralitate, cinste și corectitudine exemplară, Ion Popescu-Pasărea reprezintă prin atributele sale morale și spirituale, tipul omului de care te apropii cu emoție, demn de stimat și de admirat. Și pentru că spusele mele sunt insuficiente pentru a defini înalta sa personalitate, îmi îngădui să reproduc aici câteva rânduri, cele mai frumoase din cele ce s-au scris despre Ion Popescu-Pasărea, caracterizându-l, semnate de profesorul, muzicologul și bizantinologul George Georgescu-Breazul:

„Ceea ce definește făptura fizică și spirituală a lui Ion Popescu-Pasărea se conturează într-un bogat mănunchi de calități estetice: era frumos, avea glas frumos, vorbea frumos, scria frumos, cânta frumos și din gură și din vioară. Temeinica sa cultură generală și de specialitate muzicală – era licențiat în Drept și absolvent al Facultății de Litere și a Conservatorului de muzică – adaogă înzestrărilor native o înaltă ținută intelectuală și artistică, unificându-le într-o splendidă armonie spirituală”¹³.

În toamna anului 1936, I. Popescu-Pasărea părăsește catedra, pensionându-se. Îi urmează diaconul Anton V. Uncu la Seminarul „Nifon” și preotul Grigore Costea la „Central”, care vor duce mai departe flacăra culturii muzicale bisericești tradiționale pentru care I. Popescu-Pasărea sacrificase totul în ciuda multor neajunsuri pricinuite, din păcate, din partea unor colegi de breaslă pentru emanciparea cărora luptase o viață întreagă¹⁴. Epuizat, măcinat de boală, ilustrul profesor și compozitor Ion Popescu-Pasărea se stinge din viață în 10 aprilie 1943. Este înmormântat la mănăstirea Pasărea, în satul natal.

Notă: Din inițiativa și în organizarea „Asociației Nifoniștilor” din București a avut loc joi 17 iunie a.c. în sala de conferințe a Facultății de Teologie din București, în prezența unui auditoriu alcătuit dintre foștii săi elevi și admiratori – preoți, profesori, cântăreți bisericești, studenți ai Facultății de Teologie – comemorarea profesorului și compozitorului psalt Ion Popescu-Pasărea de la moartea căruia s-au împlinit cincizeci de ani. Au vorbit cu acest prilej prof. univ. dr. Dumitru Popescu, decanul Facultății de Teologie și președinte al „Asociației Nifoniștilor”, prof. univ. Constantin A. Ionescu de la Academia de muzică „Ciprian Porumbescu” din București, prof. Gheorghe C. Ionescu și prof. Nicolae Ghinca, secretarul Asociației, evocând aspecte din viața și opera celui comemorat. Din partea Patriarhiei Bisericii Ortodoxe Române a participat I.P.S.S. Arhimandrit Roman Ialomițeanu. Grupul coral bărbătesc (anul I) al Facultății de Teologie, condus de conf. univ. pr. Nicu Moldoveanu, a interpretat lucrări dintre cele mai reprezentative din creația compozitorului. În aceeași zi, o parte din auditori s-a deplasat în comuna Pasărea unde a avut loc la cimitirul unde este înmormântat compozitorul, o slujbă de pomenire.

¹³ George Breazul, *Ion Popescu-Pasărea*, în *Pagini din istoria muzicii românești*, vol. II. Ediție îngrijită și prefată de Gheorghe Firca, București, 1970, p. 27.

¹⁴ I. Popescu-Pasărea, *Răspuns unor calomniori*, București, 1912; idem, *Întâmpinare la reclamațiile făcute Sf. Sinod contra existenței și activității noastre de către Societatea Cucuzel din București*, București, 1912.

REÎNTOARCERE LA IZVOARELE BIZANTINE. GH. FIRCA, „DOAMNE, STRIGAT-AM”

de HILDA E. ȘERDEAN

Recenta primă audiție a ciclului „Doamne, strigat-am”¹ reprezintă pentru muzica românească contemporană un eveniment cu dublă semnificație: pe de o parte redeschide porțile spre o lume ce părea a fi pentru totdeauna redusă la tăcere, muzica religioasă, iar, pe de altă parte, compozitorul Gh. Firca valorifică rezultatele obținute de muzicologul Gh. Firca în cercetarea modalului², contribuind la reînvierea acestei orientări a creației muzicale românești. Orientarea nu este singulară, ci se alătură bogatului circuit de lucrări al secolului nostru, având aceeași sursă de inspirație: de la *Liturghia* de S. Rahmaninov la *Missa* (1948) și *Simfonia Psalmilor* (1930) de I. Stravinski sau la *Missa* de H. Pousseur. Dar nu numai practica cultului creștin (de sorginte catolică sau ortodoxă) oferă sugestii compozitorilor contemporani, ci și cea a altor credințe: *Avodath Hakodesh* (1933) de E. Bloch având la bază ritualul ebraic sau *Uaxuctum* (1966) de G. Scelsi, inspirat din cultul civilizației pierdute Maya, sunt doar două exemple.

În prima jumătate a secolului XX și creația muzicală românească cunoaște valoroase lucrări dedicate practicii liturgice ortodoxe: *Liturghia Psaltică* de D.G. Kiriac, *Imnele Sfintei Liturghii* de G. Musicescu, *Liturghia Sf. Ioan Gură-de-Aur* și *Liturghia Sf. Ioan Crisostom* de Gh. Dima, *Recviemul* de M. Negrea, oratoriile de P. Constantinescu. Probabil că dacă creația ar fi evoluat pe această linie, la ora actuală, între credință – parte integrantă a spiritualității românești – și muzică, ar exista o altă relație și am avea o muzică religioasă contemporană, așa cum există în Apusul Europei. Timp de 50 de ani acest „fir” a fost rupt și compozitorilor de azi le revine dificila misiune de a-l „reînoda”, modalul bizantin conferind soluții originale de exprimare la nivelul limbajului muzical actual. Este ceea ce Gh. Firca – bun cunoscător al modalului în multitudinea formelor sale de manifestare – a încercat prin ciclul „Doamne, strigat-am”, dovedind că această reîntoarcere la izvoarele bizantine și exploatarea lor este posibilă la nivelul exigențelor mondiale actuale. Este suficient să comparăm lucrarea sa compusă în 1986 cu *Passio Domini nostri Jesu Christi secundum Joannem* de Arvo Pärt, compusă în 1982 (aceasta din urmă construită pe teme gregoriene îmbrăcate în armonii modale arhaice), ca să ne convingem că regăsirea „timpului pierdut” poate depăși stadiul de metaforă.

„Doamne, strigat-am” are o funcție liturgică bine determinată, fiind prima cântare de mai mare întindere în cadrul slujbei de vecernie, pe textul primului verset al Psalmului 141. Conceperea lucrării pe toate cele 8 glasuri este susținută de două argumente provenind din practica liturgică, în dorința compozitorului de a reda toate ipostazele acestei cântări:

- 1) pe perioada anului liturgic, glasul în care se cântă „Doamne...” se schimbă fie de la o săptămână la alta, fie în funcție de sărbătorile mai importante din calendarul ortodox.
- 2) în Săptămâna Luminată (prima după Paști dar și prima din anul liturgic), „Doamne...” se cântă în fiecare zi pe alt glas în ordinea 1, 2... 6, 8 (glasul 7 lipsind din simpla rațiune că săptămâna are doar 7 zile).

Sursa de inspirație a compozitorului este varianta bănățeană a celor 8 glasuri³, ce prezintă unele particularități. Acestea se datorează atât faptului că glasurile nu sunt un material muzical abstract, ci în practică suferă influențe

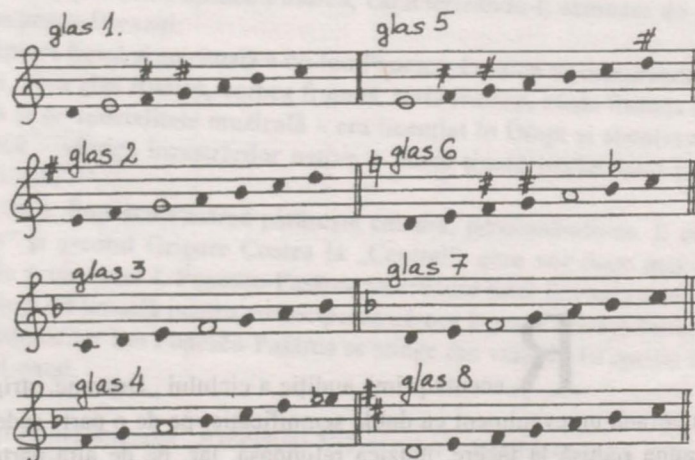
¹ Cluj, 4 aprilie 1991, cu corul „Antifonia” al Academiei de Muzică „Gh. Dima”, dirijor Constantin Rîpă.

1966: idem, *Structuri și funcții în armonia modală*, București, 1988.

³ Dimitrie Cusma și colaboratorii, *Cântări bisericesti*, Timișoara, 1980.

² Gh. Firca, *Bazele modale ale cromatismului diatonic*, București,

ce diferă de la o regiune la alta a țării, cât și transformărilor iminente la care le supune transmiterea orală de la o generație la alta – fenomen similar celui din folclor. Un argument în acest sens este compararea variantelor bănățene din 1926⁴ respectiv 1980⁵ ale aceluiași „Doamne...”, în care se păstrează scările.



În esență, materialul sonor utilizat concordă cu teoretizările existente, oferind posibilitatea identificării formulelor melodice și a cadențelor caracteristice fiecărui glas, implicit a scării și finalei sale.

	formule melodice	formule cadențiale
glas 1	1	
glas 5	5	
glas 2	2	
glas 6	6	
glas 3	3	
glas 7	7	
glas 4	4	
glas 8	8	

Din faptul că Gh. Firca n-a acționat în mod direct asupra materialului melodic deducem intenția care a stat la baza acestei lucrări: aceea de a revitaliza, de a redimensiona muzica bizantină, dezvăluind – sau mai precis redezvăluind – posibilitățile virtuale intrinsece pe care le posedă această muzică. Nu este vorba de o simplă armonizare, ci de o integrare organică în spiritul modalismului bizantin.

⁴ Ibidem.

⁵ Ibidem.

Așa cum însuși compozitorul mărturisește⁶, aportul său original se regăsește la nivelul înveșmântării armonice a melodiilor preluate. Gh. Firca apelează la o armonie modală „de factură tradițională”, cu preponderența trisonului ca formațiune de bază⁷, utilizând unele licențe față de regulile acesteia: „acorduri goale (fără terță, de o străveche sorginte polifonică), paralelisme nepermise (5 și 8 paralele), dublări de terțe”.

glas 1 glas 3 glas 8

largamente

a - u - zi - mă; ne, a - u - zi - mă; ia a - min - te gla - sul a - min - te ru - gă -

Fiind vorba de o lume armonică modală, frecvența relațiilor plagale este desigur semnificativă. La acestea se adaugă utilizarea mixturilor, a rezolvărilor atipice a disonanțelor, a cadenței evitate (nu numai în relația V-VI) și lipsa sensibilei în cadențe.

roll. glas 1 glas 4

ne, Doam - ne; zi - mă; a - u - zi - mă Doam; a - u - zi - mă Doam; a - u - zi - mă Doam; a - u - zi - mă Doam

glas 6 roll.

a - u - zi - mă Doam; a - u - zi - mă Doam; a - u - zi - mă Doam; a - u - zi - mă Doam

⁶ În nota la glasul 1: „Cântările au fost preluate cu neînsemnate schimbări din volumul *Cântări bisericești* de prof. Dimitrie Cusma,

preot Ioan Teodorovici, prof. Gh. Dobrian” (Timișoara, 1980).

⁷ Gh. Firca, *Structuri și funcții în armonia modală...*

O importanță deosebită o are tratarea cromatismelor (constitutive în genul cromatic al glasului 6 sau accidentale în cel diatonic al glasurilor 1 și 5), atât în melodie, unde alături de cunoscuta intonație de 2 +, întâlnim chiar și mersul cromatic propriu-zis sau formule cromatice

glas 3

glas 5

care trădează o formulă cromatică întoarsă, cât și în armonie, cu implicații demne de menționat: pași cromatici în mixtură sau cadență evitată cu falsă relație.

glas 6

Caracteristica principală a glasului 6 este lărgirea aspectului său cromatic și prin alterarea intervalelor sale caracteristice (2 +, 4 +) rezultat al mobilității treptelor, obținându-se intonații diatonice, dar cu un efect coloristic deosebit în contextul glasului cromatic.

glas 6

Factura întregului ciclu valorifică – prin alternare sau combinare – scriitura omofonă, monodia acompaniată, polifonia și heterofonia. Intrările polifonice – preponderente în glasurile 6, 4, 8 – sunt realizate în *stretto* imitativ dar mai ales cvasi-imitativ: imitația se produce între primele două voci, efectul polifonic reducându-se apoi doar la perceperea intrărilor succesive.

glas 1

Doam - ne, stri - ga - t-am că-tre Ti - ne,

Doam - ne, stri - ga - t-am, a

Doam - ne, stri - ga - t-am Ti - ne,

a

Există și intrări antifonice (gl. 4), intrări polifonice în perechi de voci (gl. 1 secț. II), imitații de tip T - R, sau chiar duble imitații.

glas 6

Doam - ne stri - ga - t-am că-tre Ti - ne a - u - zi mă,

Doam - ne stri - ga - t-am a - u - zi mă,

Doam - ne stri - ga - t-am a - u - zi mă,

Doam - ne stri - ga - t-am a - u - zi mă,

glas 8

Doam - ne stri - ga - t-am că-tre Ti - ne a - u - zi mă

Doam - ne stri - ga - t-am Doam - ne a - u - zi mă

Doam - ne stri - ga - t-am Doam - ne a - u - zi mă

Doam - ne stri - ga - t-am a - u - zi mă

Monodia acompaniată este cel mai bine reprezentată de glasul 3, parțial de glasul 2.

Ca și polifonia, omofonia este utilizată în fiecare glas, pe suprafețe mai mari sau mai mici, contribuind la diversificarea scriiturii.

Heterofonia se prezintă sub forma sa convergentă în două tipuri⁸:

1) expunerea reductivă a unui desen melodic;

glas 1

Doam-ne, stri-ga - t-am că-tre Tî - ne ,
Doam-ne, stri-ga-t-am, Doam-ne, am că-tre Tî - ne ,
Doam-ne, stri-ga - t-am că-tre Tî - ne ,
Doam-ne, stri-ga - t-am că-tre Tî - ne ,

2) expunerea quasi-imitativă a aceluiași desen melodic.

glas 5

ia a-min-te gla - sul ru-gă-ei-rii me
gla-sul ru-gă-ei-rii me
ia a-min-te gla - sul me
ia a-min-te gla - sul me

O formă frecvent folosită este cea de evantai ce se deschide din unison sau octavă.

glas 2

f deciso
a u - zi - mă Doam - ne.
f deciso
a u - zi - mă Doam - ne.
f deciso
a u - zi - mă Doam - ne.
f deciso
a u - zi - mă Doam - ne.

⁸ D. Voiculescu, *Aspecte ale polifoniei secolului XX*, teză de doctorat, Cluj, Conservatorul de muzică „Gh. Dima”, 1983.

Dacă la nivelul parametrului ritmic legătura text–muzică nu este foarte strânsă, deși alternanța măsurilor ($\frac{2}{4}$ $\frac{3}{4}$) încearcă să respecte succesiunea firească a accentului prozodic, la nivelul arhitecturii această legătură este foarte clară. Cele 6 versuri și ordonarea lor sunt prestabilite, ele imprimând formei structurarea în 2 secțiuni de 3 fraze, rezultând o formă în lanț cu unele reluări de tip repriză, fără ca reluarea de text să implice repriza melodică.

Schema comparativă a formei

	I				II		
glas 1:	a	b	c		d	b	e
5:	a	b	c		d	a	e
2:	a	b	c		d	b ^v	e
6:	a	b	c		d	a ^v	e
3:	a	b	c		a ^x	d	a e
7:	a	b	a ¹		b ^v	a ² _v	c
4:	a	b	c	b ^{xx}		c	d
8:	a	b	c		b ¹	c ^v	b ²

^x = lărgire prin repriză de text și melodie

^{xx} = lărgire rezultată din repartizarea textului pe melodia bogată în melismă.

Armonizarea se supune formei și nu încearcă să diminueze „stereotipia evidentă” a succesiunii frazelor, existând chiar o anumită indiferență față de muzică, similară folclorului⁹. Opririle la cadențe fac segmentarea sesizabilă și împreună cu „aluziile contrapunctice” imprimă fiecărei piese a ciclului un „aer de motet renascentist”¹⁰.

Sintetizând concluziile noastre în urma analizei, putem conchide că mijloacele utilizate ne sunt binecunoscute, le putem numi chiar tradiționale. Gh. Firca valorifică „efecte sonore aproape uitate – în muzica contemporană (– n.n.) – însă aplicate într-un sens nou”¹¹.

Menționăm la început lucrarea lui A. Pärt, dar putem să-l amintim și pe K. Gorecki, care, după perioada experimental-avangardistă a anilor '50, se reîntoarce, prin *Simfonia III* (1978) la intonațiile medievale. Nu este lipsit de interes să aruncăm o privire și în alte domenii ale artei și a cita romanul *Numele trandafirului* de Umberto Eco, filosofia și astrologia lui Nostradamus, regăsirea misterelor medievale în teatru sau reactualizarea picturii lui Hyeronimus Bosch sau a lui Breugel pentru a ne convinge că în etapa actuală există o evidentă tendință de reîntoarcere la spiritul medieval.

Berdeaev afirmă că „în istoria omenirii există reveniri periodice ale unor momente, dar nu în sensul că ele s-ar putea repeta în esența lor, fiindcă nimic din ce e istoric – individual nu se repetă, ci în acela că există o analogie formală care înlesnește înțelegerea epocii noastre”¹². Cu alte cuvinte susține ideea existenței unor cicluri culturale care, într-un fel, se aseamănă și ne duc cu gândul la „doctrina ciclurilor” potrivit căreia – susțin budiștii și nu numai ei – „istoria Universului este împărțită în cicluri”. Și nu poate fi o coincidență faptul că și pe plan muzical, în cercetarea armoniei¹³, compozitorul E. Tereny delimitează cicluri de 100, 200, respectiv 400 de ani. În ciclul de 100 de ani, generației anilor '30 îi revine datoria de a reînnoi limbajul muzical și concepția sonoră. Faptul că Gh. Firca (n. 1935) poate fi inclus tocmai în „generația înnoitoare” trebuie considerat ca un argument în plus pentru concluzia studiului nostru.

Îndrăznim să afirmăm că cele 8 glasuri „Doamne, strigat-am”, aparținând compozitorului Gh. Firca, se integrează într-o direcție comună întregii culturi europene și că este mai mult decât o simplă reactualizare a muzicii de rit bizantin. Și pentru că subiectul nu este nici pe departe epuizat, ne vom permite să încheiem cu o întrebare ce-și așteaptă răspunsul de la generațiile viitoare:

„Oare evoluția armoniei va păși mai departe pe calea modalismului, în care atât sistemul tonal cât și cel serial conviețuiesc cu eventuale alte modalități posibile de organizare a limbajului armonic – așa cum ni se pare în clipa de față?”¹⁴

⁹ Scrisoare a lui Gh. Firca către dirijorul C. Rîpă.

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ D. Voiculescu, *op. cit.*

¹² N. Berdeaev, *Sfârșitul Renașterii și critica umanismului*, în

Secolul XX, nr. 4–5–6, 1988.

¹³ Ede Tereny, *Armonia muzicii moderne (1900–1950)*, Cluj, Conservatorul de muzică „Gh. Dima”, 1983.

¹⁴ *Ibidem*.

În jurnalul de zi al Elisabetei de Wied, Principele Carol a scris următoarele rânduri cu ocazia logodnei lor în 17 octombrie 1867: „Iubirea se răsplătește prin iubire. Vino spre poporul tău cu aceeași dragoste cu care ai venit spre mine. Atunci, nu doar inima mea plină de credință va bate pentru tine, ci milioane de inimi; eu însă mă voi socoti fericit că tu nu-mi aparții doar mie. Un popor întreg privește către tine cu nădejde, răsplătindu-ți iubirea prin iubire”¹.

Cuvintele Principelui Domnitor par a determina voința de acțiune a tinerei sale soții, care face din bine și frumos un scop al vieții sale, poate cel mai important, și îl pune în slujba țării. „Iubirea se răsplătește prin iubire” ar putea figura ca motto al celor ce urmează, deoarece sentimentul dominant în relația dintre Carmen Sylva și artiștii pe care îi proteja – mai ales când era vorba de copii-minune ca George Enescu, Aurelia Cionca, Cella Delavrancea – a fost iubirea. În ce o privește pe Aurelia Cionca, nu știm ce s-ar fi ales din copilul-minune, aclamat fără rezerve la sfârșit și început de veac, dacă n-ar fi existat grija continuă a „Mamei Regina”, cum îi plăcea Carmen Sylvei să i se spună. Ar fi rămas pentru toată existența sa ulterioară fostul copil-minune, ori s-ar fi stins de timpuriu din cauza extenuării? Or, Aurelia Cionca a avut 68 de ani de carieră solistică în țară și în străinătate, fiind prima noastră pianistă care a dus muzica românească peste hotare.

Începând din anul 1928 și până în 1944, Aurelia Cionca a notat într-un caiet amintiri și însemnări, aproape zilnic, dar și cu pauze mari. Acest caiet cu documente de epocă și viață, completate de cronici muzicale, vor sprijini evocarea celor două personalități.

Incursiunea noastră în trecut începe cu anul 1888, însemn ce străjuiește scena Ateneului. Aurelia Cionca s-a născut în acel an când s-au deschis porțile ilustrei noastre săli de concert.

„De când îmi aduc aminte – citim în *Caietul de amintiri* – aveam o neobosită atragere spre muzică. Mai ales, îmi plăcea grozav să mă așez în fața pianului și să cânt armonii diferite pe care le alcătuieam în acorduri pe cât îmi permiteau mâinile mele mici a le cuprinde”².

Părinții urmăreau jocul fetei cu pianul, care vădea deja o ureche sensibilă, datorită acelor „armonii” și „acorduri”. Pe rând, trei profesori dintre cei mai renumiți pe atunci în București, se ocupară de Aurelia, care făcea progrese neobișnuite, astfel încât, la 5 ani, apără pe scena Ateneului. Succesul a fost uluitor. Zvonul se răspândi repede, ajungând la Palatul regal. Prima întâlnire cu aceea care va deveni marea protectoare a pianistei este redată în două variante, în *Caietul de amintiri* și de un fragment de ziar neidentificat. Să citim mai întâi din *Caietul de amintiri*: „... renumele meu de copil-minune ajunsese până la Carmen Sylva, minunata regină și, într-o bună zi, am fost chemată să mă produc în fața ei. Și acum îmi aduc aminte ce emoție stârni această veste în familia noastră și ce pregătiri se făcură spre a mă prezenta onorabil.

– «Când vorbești cu regina să te uiți în ochii ei» îmi recomandă tata. Eu, în mintea mea de copil de șase ani, credeam că tot timpul trebuie să urmez acest sfat. Buna regină, mirată de privirea mea neclintită, mă întrebă – «De ce te uiți tu tot la mine?» Iar eu, văzând că am făcut o greșală, ca s-o repar, răspunsei prompt – «Fiindcă ești așa de drăguță!» O salvă de răs fu replica răspunsului meu. Regina invitase o mulțime de copii ... În fine, m-am așezat la pian în frumoasa sală de muzică și am cântat din sonate de Beethoven și Haydn. După aceea, regina, care voia să-mi cunoască toate colțurile talentului, mă așeză la orgă și la harmoniu, unde, pe genunchii ei, pentru că pedala orgei n-o puteam ajunge, am cântat din Bach și mici fantezii improvizate pe loc. Drept răsplată am primit în dar o splendidă păpușă, pe care am botezat-o imediat Elisabeta”³.

¹ Apud: Paul Lindenberg, *König Karl von Rumänien*, Berlin, 1906, p. 137.

² Aurelia Cionca, *Caiet de amintiri*, ms. dact. păstrat în colecția familiei.

³ *Ibidem*, p. 2.

Fragmentul de ziar indică un alt program cântat de fetiță, opt compoziții proprii, dedicate augustei familii regale și în cele din urmă: „Aurelia Cionca, șezând în poala M. S. Regina care a călcat pedalul, a executat la fisharmonie o *elegie* în memoria lui Ionel Istrate, răposatul fiu al D-lui Dr. Istrate și în sfârșit la orgă a executat o *elegie* în memoria Iuliei Hasdeu. M. S. Regina a rămas surprinsă de talentul miciei artiste și a exprimat dorința de a o vedea mai des la palat.”

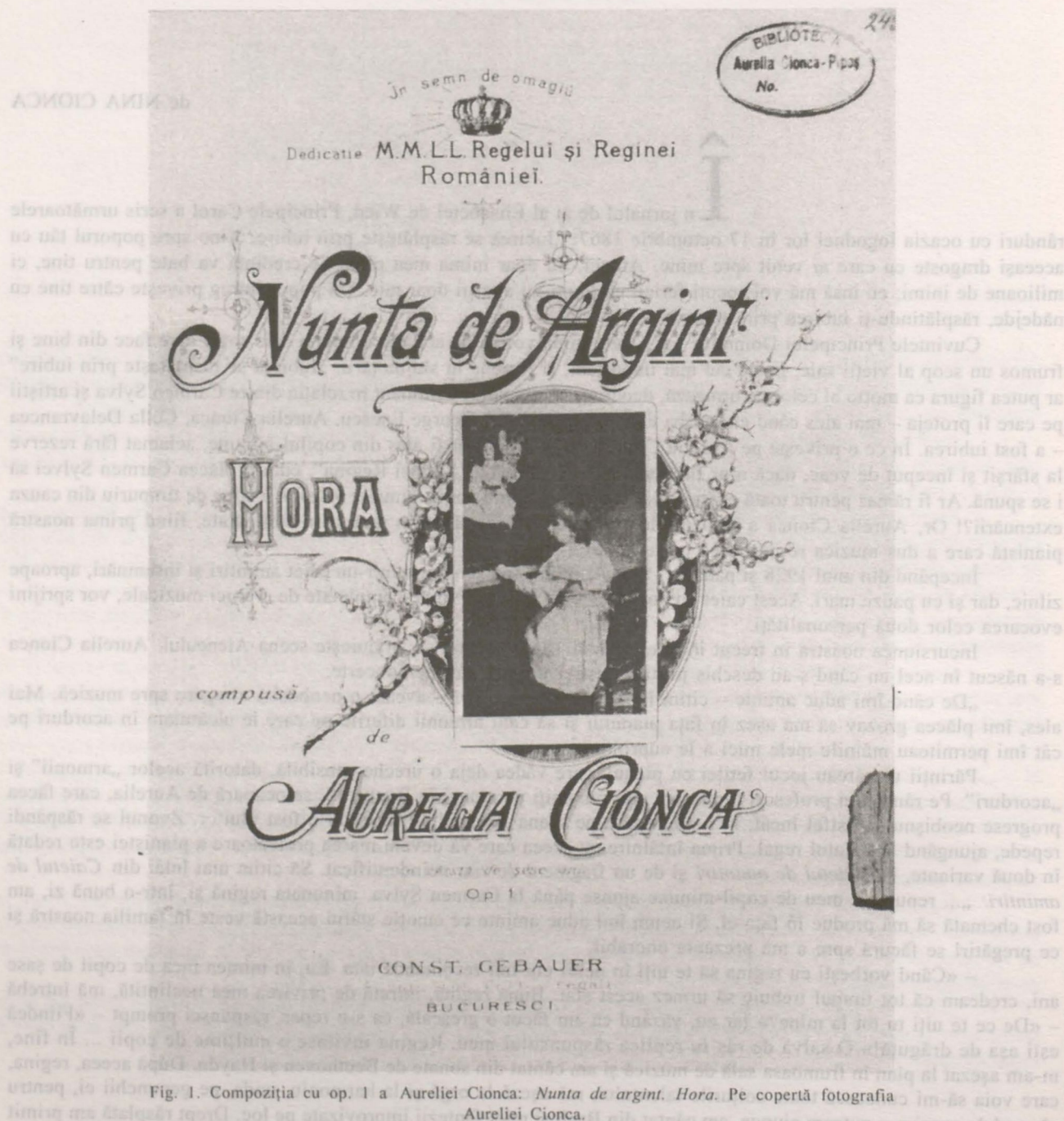


Fig. 1. Compoziția cu op. 1 a Aureliei Cionca: *Nunta de argint. Hora*. Pe copertă fotografia Aureliei Cionca.

lăta dar „pregătirile” ce s-au făcut în familie! Cele opt miniaturi muzicale, chiar dacă au fost „create” de fetiță, numai profesorul ei putea să le pună pe note. Aceste piese au existat și au fost cântate de mica pianistă dar ele n-au mai stărut în memoria Aureliei Cionca, detaliile neesențiale dispărând. Regina, care avea umor, va fi uitat la rândul ei „dedicațiile”, dar va fi păstrat în suflet ochii copilei fixând-o insistent și candoarea cu care i-a spus că este „drăguță”.

De la acea întâlnire, inițierea muzicală a copilei este supravegheată de însăși regina. Ea este aceea care-și dă seama că fetița, cu talentul ei excepțional, nu și-a găsit încă profesorul potrivit. „La dorința reginei, am fost recomandată profesorului-pianist Dzislav Lubics, fost maestru de muzică al reginei, [...] care mă primi cu brațele deschise”⁴... Dar și după aceea schimbare de profesor regina va fi nemulțumită. Iată pentru ce profesorul Lubics, care tocmai scrisese o *Rapsodie română* și o dedicase elevei sale preferate, va fi înlocuit⁵. „Într-o după amiază, fiind în înalta mea protectoare, Regina Elisabeta, între auditori era un muzician ales, profesorul Luis Milde, care, după



Aripă la mână aripă
le inimă! aripă le gând!
F. Mandy
BUCUREȘTI
PIAȚA TEATRULUI
Fotografie Aurică Regale
Mama Reginei

Fig. 2. Carmen Sylva la pianul din sala de concert a Castelului Peleş. Fotografie cu dedicație pentru Aurelia Cionca. Pe fundalul fotografiei se vede „Extazul Sfintei Magdalena” de José Antolinez, pictură aflată azi la Muzeul de Artă din București.

ce mă ascultă, exclamă «Ce păcat de acest talent! I-ar trebui o îndrumare mai severă și mai sistematică!». Luis Milde, care fusese profesor de pian la Conservatorul din Praga, va fi maestrul mult așteptat. Peste o săptămână, eram eleva acestui eminent pedagog, căruia am să-i mulțumesc toată viața pentru îndrumarea minunată și solidă de care mi-a făcut parte. Progresele erau sistematice, fiind silită să încep aproape de la început»⁶.

⁴ Ibidem, p. 3.

⁵ Această *Rapsodie română* va fi cântată de Aurelia Cionca la

Ateneu, în 23 III 1899, la Arad, Sebeș, Brăila, Sibiu în 1900.

⁶ Aurelia Cionca, *op. cit.*, p. 3-4.

De la sfârșitul secolului trecut, mai precis de la înființarea Ateneului, viața muzicală a Bucureștiului a început să devină efervescentă. Cei mai iluștri artiști erau atrași de minunata sală de concert, de salonul de muzică al reginei și de farmecul societății românești care se dezvoltă sub egida culturii occidentale. Ar mai fi de amintit aici că acești artiști erau plătiți în monedă forte, bugetul țării fiind în continuă creștere.

De obicei, înaintea fiecărui concert, ori după, artiștii erau invitați să cânte în cerc restrâns, la Palat. Regina simțea nevoia de a asculta cât mai multă muzică bună, astfel că două sau mai multe audiții ale aceluiași interpret erau o adevărată fericire pentru sufletul ei însetat de muzică. Bine-nțeles că ea nu lipsea din loja regală a Ateneului în seara concertului.

În 1896, tânărul violonist-virtuoz Bronislaw Hubermann dă cinci concerte pe scena Ateneului. Avea 14 ani. Ultimul său succes fusese *Concertul* de Brahms, de față fiind compozitorul. Din cronica la al cincilea concert, în *Rumänischer Lloyd*⁷, aflăm ce anume a cântat fenomenalul violonist la București: concertele de vioară de Beethoven, Mendelssohn, Bruch, Goldmark, *Suita* de Raff, *Serenada melancolică* de Ceaikovski, piese de Paganini și Chopin. Violonistul a fost, bineînțeles, invitat și la Palat. *Bukarester Tageblatt*⁸ se ocupă de seara muzicală la Carmen Sylva. Aflăm astfel că la acea serată muzicală au mai cântat și Aurelia Cionca, principesa Elena Bibescu și d-șoara Theodori, fiica medicului familiei regale. Dar să mai deschidem *Caietul* Aureliei Cionca. „După concert, Regina mă chemă cu Hubermann la dansa. O găsirăm lucrând la marea Evanghelică destinată Mănăstirii Curtea de Argeș, lucrată cu atâta măiestrie și migală. O doamnă de onoare, buna Zoe Bengescu, mă instalează în fața orgii și îmi recomandă să stau liniștită. Nu mult după aceea răsună vocea cristalină a Reginei, care mă chemă lângă dansa, arătându-mi o imagine ce reprezenta un înger mic în haină albă și cu aripi de argint, cântând la orgă. «Știi cine e?» mă întrebă Carmen Sylva. «Da, sunt eu – am răspuns – dar n-am aripi!». «Le ai dar nu le vezi, drăguța mea!» spuse Regina cu voce blândă. Și Hubermann a fost astfel immortalizat ca înger, cu vioara în mână, nu departe de orgă. Această pagină plină de duioșie se poate vedea și azi în minunata Evanghelică de la Curtea de Argeș”⁹.

Din astfel de detalii, fixate pe hârtia îngălbenită a unui ziar din secolul trecut, sau din caietul scris cu creionul, ne dăm seama ce ființă deosebită a fost Elisabeta, prima regină a României. Ce atmosferă artistică crea în preajmă-i. Cum simțea nevoia să răsplătească prin gesturi de neuitat pe tinerii artiști în care credea. Din cortegiul lor, Aurelia Cionca mai schițează câteva siluete: „Ian Kubelik își începuse cariera miraculoasă de violonist-virtuoz, pe când eram o copilă de 10 ani. Renumele lui Paganini modern avea la București un răsunet fără seamă. Regina dori să-l cunoască și-l pofti la Palat. Eu, ca-ntotdeauna, nu lipseam de la asemenea manifestații artistice, Regina, în marea ei bunătate, dorind a mă face să aud muzică bună, cât mai mult posibil. După ce Kubelik își cântă programul cu o virtuozitate fără precedent, stârnind admirația ascultătorilor, mi-aduc aminte că genialul nostru Enescu, pe atunci încă foarte tânăr, își luă vioara și cântă un concert de Bach. Eu, care nu-l mai auzisem până atunci, foarte emoționată mă adresez Reginei, de care nu ședeam prea departe: «Tot al nostru e mai mare!» Uimită de exclamația mea, Regina după o clipă spuse: «Copilița asta a spus adevărul!»”¹⁰. Dar Aurelia nu fusese invitată doar decorativ la acea serată când „s-au întrecut în cântări”, cum ar fi spus Eminescu, două genii muzicale. Veni și rândul ei. Cântă Bach. Kubelik o plăcu atât de mult pe fetița de 10 ani încât a doua zi făcu o vizită familiei Cionca. „Știu că am avut îndrăzneala să-i cânt *Sonata Lunii*”¹¹.

„Nu trecu mult timp, și veni pianistul Alfred Grünfeld. Avea un dar de a improviza fără seamăn de frumos. Regina citea din operele sale literare, iar Grünfeld, la pian, dădea curs liber bogatei sale fantezii. Era un adevărat regal să ascuți pe acest pianist. Tușeul său era catifelat și avea un joc de o ușurință cum rar se întâlnește. Omul acesta... avea degete de zână”¹².

În serile muzicale de la Palat, regizate de însăși Regina poetă și muziciană, apropierea dintre cei prezenți se făcea ușor, scopul fiind tocmai cunoașterea oamenilor din țări, popoare și tradiții diferite. Or muzica e cel mai benefic mod de apropiere. Și fiecare avea ceva de învățat din aceste contacte. Tușeul catifelat a Aureliei Cionca, remarcat mai târziu chiar și de cronicari străini¹³, și-a avut oare primul model la Alfred Grünfeld, omul cu „degete de zână?”

Carmen Sylva, cu simțul ei pedagogic, știa ce făcea când își prezenta copiii ei spirituali celor mai celebri artiști și-i obliga să se producă în fața lor. Pe de o parte, se arăta acelora că și la noi cresc talente, în țărișoara care abia făcea primii pași, dar energici, spre Europa. Însă mai presus de toate, Regina-muziciană dorea să-i obișnuiască

⁷ *Rumänischer Lloyd*, 7 apr. 1896.

⁸ *Bukarester Tageblatt*, 30 apr. 1896.

⁹ Aurelia Cionca, *op. cit.*, p. 6.

¹⁰ *Ibidem*, p. 7-8.

¹¹ *Idem*, *Amintiri despre personalități muzicale*, ms. dact., p. 2.

¹² *Idem*, *Caiet de amintiri*, p. 8.

¹³ Dr. Julius Korngold, articol din *Neue Freie Presse*, Viena. Foileton reprodus în *Adevărul literar*, 24 iun. 1934, sub titlul *Un celebru critic străin despre muzica românească*: Dr. Ilero Folkerts, *Berliner Mittag*, Seară de pian Aurelia Cionca, 6 mar. 1928.

pe tinerii noștri artiști să se prezinte, să cânte în fața celebrităților internaționale, obligându-i să facă din actul muzical un act de creație, în care nu-ți poți permite nici măcar să ai emoții, ci trebuie să înveți de timpuriu să te pătrunzi de acea liniște interioară inspirată, fără de care nu comunică nimic.

În ce o privește pe Aurelia Cionca, faptul că a trebuit să cânte încă din copilărie în fața unor artiști ca Hubermann, Kubelik, Grünfeld, Sarasate – și poate și alții –, că a fost încurajată și laudată, că Grünfeld s-a oferit să se ocupe de inițierea ei muzicală, toate acestea au contribuit la formarea unei stări de spirit de mare stăpânire în fața instrumentului și în fața publicului, observație subliniată de mai toți cronicarii concertelor ei de mai târziu, între care, Cella Delavrancea, ea însăși concertistă de mare renume.



Fig. 3. Aurelia Cionca cu Stefi Geyer în anul 1901.

Dar între timp fetița muncea. A trebuit să treacă un an și jumătate de studiu cu Luis Milde și de muzică la Palat ca Aurelia Cionca să apară în primul ei concert la Ateneu, la 23 noiembrie 1897. Cronicile din *România muzicală*, *Bukarester Tageblatt* și *L'Indépendance roumaine* abundă de exclamații admirative. C. M. Cordoneanu face o constatare de un profund adevăr și anume: „în toată ființa ei nu e decât muzică”¹⁴, afirmație ce se va repeta mai târziu sub diferite variante. Piese executate sunt *Rondo-caprice op. 75* de Heller; *Sonata nr. 17* de Haydn; *Rondo op. 51* de Beethoven, *Andante variat* de Haydn. Despre ușurința interpretării, cronicarul de la *Rumänischer Lloyd* observă: „Este uimitor că acest copil a cântat cu atâta ușurință lucrări lungi fără nici cea mai mică nesiguranță... nimic nu e forțat, totul curge de la sine ca un izvor din adâncimi nebănuite”¹⁵.

Bucuria Reginei e nestăvilită. Citim în *România Muzicală*: „Aurelia Cionca, după executarea *Sonatei* de Haydn, a fost chemată și condusă în loja regală. M. S. Regina a luat în brațe pe micuță, strângând-o cu drag și sărutând-o pe obraji purpurii de emoție. Această scenă a durat aproape un sfert de oră. În tot acest timp, M. S. a convorbit cu mica artistă, privind-o mereu și cu nesațiu ca o mamă”¹⁶. Dar cea mai interesantă descriere a Aureliei

¹⁴ C. M. Cordoneanu, *Aurelia Cionca*, în *România muzicală*, 1 dec. 1897.

¹⁵ C. P., *Die Kleine Aurelia Cionca*, în *Rumänischer Lloyd*, 2 dec. 1897.

¹⁶ C. M. Cordoneanu, *op. cit.*

Cionca la primul ei concert ne-o oferă Cella Delavrancea, după 70 de ani de la acel eveniment: „Mi-aduc foarte bine aminte cum arăta la primul ei concert în Ateneu. Era de 8 ani, și de pe atunci purta capul sus și privea drept. Profilul de medalie romană, părul auriu foarte lung îi dădeau o autoritate ciudată la vârsta aceasta fragedă... Eram cam de aceeași vârstă cu Aurelia Cionca, fusesem și eu un copil minune, dar «asta e altă poveste», cum spune Kipling. Mama m-a dus la concert. Sala de jos și aula Ateneului m-au impresionat, publicul numeros și elegant de asemeni. Din programul lung cântat de Aurelia, rețin încă azi interpretarea temei cu variații de Haydn”¹⁷.

De acum înainte, toate concertele copilei vor fi *patronate* de Regina Elisabeta și la toate ea va fi prezentă. O singură dată a lipsit, la cel de al 3-lea, din 14 aprilie 1900. În schimb, asistau în loja regală principii moștenitori, Ferdinand și Maria. „Eram tare tristă – scria Aurelia Cionca – pentru prima oară mi se întâmpla să cânt fără prezența



Fig. 4. Serată muzicală la Castelul Peleş. Aurelia Cionca se află pe un scăunel, lângă pian.

Reginei. Însă, când să mă așez la pian, văd, spre surprinderea mea, o fotografie mare a Reginei așezată pe pupitrul pianului, purtând inscripția «Cântă din toată inima! Cântă ca o păsărică la Dumnezeu!» Iar pe pian zăcea culcată o păpușă mare în costum țărănesc. De bucurie, era cât pe ce să mă zăpăcesc”¹⁸.

În timpul verii, familia Cionca era invitată să locuiască la Sinaia, dorința Reginei fiind de a o avea aproape pe Aurelia. În vara anului 1901 apare la Castelul Peleş o violonistă, Stefi Geyer, de aceeași vârstă cu Aurelia. Dăduse trei concerte la București în același an, fiind mult lăudată de presă. Era comparată cu Jan Kubelik (*Epoca* – București), era numită „minune a naturii” (*La Roumanie*–București)¹⁹.

În *Caietul* Aureliei Cionca apar câteva rânduri despre noua stea în lumea muzicii. „În acea vară veni împreună cu părinții săi mica violonistă-minune, Stefi Geyer, maghiară de origine. Îmi aduc aminte de orele muzicale petrecute la Castelul Peleş, unde cântam des laolaltă în fața Reginei noastre. Amândouă primeam păpușile cele mai frumoase iar, într-o zi, Regina se fotografie cu noi. Am dat împreună un concert de binefacere pentru colonia catolică de acolo. Drept răsplată, Regele ne-a trimis la amândouă câte o bijuterie de mare preț”²⁰.

¹⁷ Cella Delavrancea, *O pianistă care nu trebuie uitată*, în vol. *Scrieri*, București, 1982, p. 715.

¹⁸ Aurelia Cionca, *Caietul de amintiri...*, p. 9.

¹⁹ Apud: Hildegard Emilie Schmidt, *Elisabeth Königin von Rumänien*, Bonn, 1990, p. 213.

²⁰ Aurelia Cionca, *Caiet de amintiri...*, p. 12.

Despre Stefi Geyer avem următoarele informații. Născută la Budapesta, a început să studieze la Conservatorul din Budapesta la 7 ani; la 9 ani devine eleva profesorului Jenő Hubay. Ca studentă, l-a cunoscut pe Béla Bartók, cu care a apărut adesea în concerte. Era considerată logodnica lui. În 1908, Bartók i-a dedicat *Primul concert pentru vioară* (op. post.) al cărui manuscris ea l-a păstrat ca pe o relictă până la moarte. La dorința artistei, acest concert urma să fie interpretat numai după moartea ei. Yehudi Menuhin l-a cântat în primă audiție la Festivalul Bartók la Basel în 1956. Stefi Geyer s-a căsătorit cu impresarul ei, Walter Scultess, în 1920. Ea a condus catedra de vioară la Conservatorul din Zürich și a fost concertmaistru al orchestrei de cameră din același oraș²¹.

Muzică la Castel se făcea adesea. O altă fotografie înfățișează același decor, salonul de muzică de la Castelul Peleş, la pian Carmen Sylva, înconjurată de mai mulți instrumentiști, între care Dimitrie Dinicu, apreciatul violoncelist, Edgar Dall'Orso, prim violonist, Grigore Dinicu și E. Loebel (violă), un tânăr violonist, probabil Carl Flesch, și o distinsă doamnă la harpă. În picioare, lângă pian, stă George Enescu, cu vioara în mână. Lângă Regină, pe un scăunel, șade Aurelia Cionca, privind într-o partitură. Se mai află pe scenă și pe bancheta din față mai multe doamne din entourage-ul Reginei.

Aurelia Cionca mai notează o amintire interesantă despre muzica ce se făcea la Castelul Peleş și la Palatul Regal: „Regina, muziciană aleasă cum era, își formase un quartet de coarde din profesorii Dimitrie Dinicu, Edgar Dall'Orso, Gr. Dinicu și E. Loebel. Acești patru cântau regulat de trei ori pe săptămână la Regină, și nu arareori se așeza ea la pian, făcând împreună muzică de ansamblu”²².

În curând, Regina hotărî plecarea Aureliei la studii în străinătate. „... Cunoscuți pe Moritz Rosenthal, virtuozul pianist, căruia mă prezentă Regina. Mă ascultă în *Marea fantezie și fugă în sol minor* de Bach-Liszt. Se entuziasma și-mi prezise un viitor strălucit. De la acest mare pianist am auzit pentru prima oară *Carnavalul* de Schumann, care-mi făcu o impresie covârșitoare. Am rugat pe profesorul meu să-mi permită să-l studiez. «Dar e greu de tot» îmi spuse el, însă eu mă și apucaii de lucru. După câțva timp, am fost în stare să-l cânt în fața Reginei. Am avut atunci unul din cele mai mari succese ale mele. Bucuria Reginei și a maestrului meu erau fără margini. Acum se hotărî plecarea mea în străinătate. Lipsca era locul de destinație iar, ca maestru, Regina hotărî să mă trimeată la marele pianist Alfred Reisenauer, pe care-l socotea cel mai genial dintre toți”²³.

Regele Carol acordă Aureliei o bursă pentru trei ani, iar ministrul instrucțiunii, Spiru Haret, îi oferi deasemenea un ajutor. Din partea Reginei avea scrisori de recomandare către maestrul Reisenauer, către Julius Blüthner – celebrul fabricant de pianuri – și către Dr. Lampe Fischer, directorul sălii de concerte „Gewandhaus” din Leipzig. Aurelia împlinea peste patru luni 15 ani.

„Într-o dimineață a lunii ianuarie 1903, însoțită de tatăl meu și de o prietenă, plecam din București. În ultimul moment, înaintea plecării trenului, sosi pe nerăsuflate un curier regal, care-mi prezentă din partea Reginei o scrisoare și o broșă de aur cu rubine. Scrisoarea suna așa: «Pentru Aurica dragă, ca să o poarte și să fiu Eu întotdeauna lângă ea! De la Mama Regina»”²⁴.

După un examen riguros, maestrul Reisenauer o primi în clasa de „soliști”. Julius Blüthner îi oferi un pian pentru studiu, iar Lampe Fischer îi puse la dispoziție bilete gratuite la toate concertele. În felul acesta, buna Regină o însoțea, în pofida depărtării. După doi ani, Aurelia Cionca absolvi clasa de maeștri-soliști, cu *Concertul II* de Liszt, în 7 aprilie 1905.



Fig. 5. Alfred Reisenauer (1863–1907), elev al lui Franz Liszt, profesorul de pian al Aureliei Cionca de la Conservatorul din Leipzig.

²¹ H. E. Schmidt, *op. cit.*, p. 12.

²² Aurelia Cionca, *Caiet de amintiri...*, p. 12.

²³ *Ibidem*, p. 12–13.

²⁴ Broșa reprezintă iscălitura Carmen Sylvei și se află în păstrarea familiei.

Întoarsă în țară, Aurelia Cionca dă o seamă de concerte, în special recitaluri, prezentând publicului cele mai importante piese ale literaturii pianistice. Bach, Beethoven, Schumann, Brahms, Chopin intră în programul unui „mare concert la Ateneu,” din nou sub patronajul Reginei.

În curând se va reîntoarce la Leipzig pentru a-și da examenele la Teoria muzicii și compoziție și pentru a lucra în particular cu Reisenauer. La o astfel de „lecție”, maestrul îi dăruiește o fotografie cu dedicația „În amintirea unei lecții în formă de concert, sau, mai bine spus, a unui concert în formă de lecție”, calificând cu aceste cuvinte execuția programului pe care i l-a cântat eleva sa în acea memorabilă zi de 7 iunie 1907.

PROGRAMA
CONCERTULUI RELIGIOS
PENTRU
COMEMORAREA REGINEI ELISABETA
PALATUL ATENEULUI
Vineri 22 Aprilie, orele 9 seara
IN PREZENȚA
M. S. REGINEI MARIA

1. SCHUBERT. (G. Enescu) Op. 100 orchestrat.	Orchestra Ministerului dirijată de	D-L. G. ENESCU
2. M. S. REGINA ELISABETA și ORIBI. Cuvântare de	DR. G. STĂNCULEANU	Profesor Universitar
3. LUZZI Ave Maria cântată de	D-RA D. MUSCELEANU	
Orchestra Ministerului dirijată de	D-L. I. N. OTESCU	
4. CARMEN SYLVA Versuri	[POETUL OCTAVIAN GOGA	
	[D-RA MARIOARA VENTURA	
5. BACH. Concerto pentru vioară.	D-L. S. BAROZZI	
Orchestra Ministerului dirijată de	D-L. I. N. OTESCU	
6. CARMEN SYLVA. Versuri	D-RA LILLY POPOVICI	Dela Tratatul Național
7. JEAN FAURE. Les Rameaux cântat de baritonul	I. ATANASIU	Cu acompaniament de Orgă
8. BACH. Concert pentru pian și 2 flaute.	D-RA A. CIONCA	
Orchestra Ministerului dirijată de	D-L. D. DINICU	

Pianul de Concert STEINWAY & SONS. New-York din casa N. Mischoznikky

PREȚURILE LOCURILOR: Fotolii cu 15, 8 și 3 lei; Lojile de jos 80 lei și de sus 60 lei.

Biletele se găsesc de vânzare la **Magazinul Amicii Orbilor**, Pasajul Imobiliara, Telefon 520 și la **Magazinul Conservatorului**, Calea Victoriei, 72. Telefon 277.

Fig. 6. Programul concertului comemorativ din anul 1916.

Din nou „la București dau un concert în fața unui numeros public și în prezența curții regale. Mai îmi dau concursul într-un simfonic dirijat de D. Dinicu și o dată cânt într-un concert de muzică de cameră cu «Quartetul Carmen Sylva», pe atunci format din: Rudolf Walcher [I vioară], B. Metzner [II vioară], Ian Skochoutil [violă], și D. Dinicu [violoncel]. De multe ori cânt în fața Reginei care se entuziasmează de progresele mele”²⁵.

Izbucnirea războiului în iulie 1914 tulbură viața culturală a României. Țara cere intrarea în război împotriva Germaniei și Austro-Ungariei.

La 27 septembrie 1914 regele Carol moare fulgerător. „Cu moartea Regelui, mie personal mi s-a năruit o lume întreagă”²⁶, exclamă cu durere Aurelia Cionca, fără a bănuși că, destul de curând, se va așterne alături de Rege,

²⁵Aurelia Cionca, *Caiet de amintiri...*, p. 23.

²⁶*Ibidem*, p. 43.

la Curtea de Argeș, „cea mai bună dintre Regine, Elisabeta Doamna”²⁷. Niciodată nu a numit-o atât de frumos, „Elisabeta Doamna”, cu un nume maiestos și veșnic, ce se îndepărtează în timp, în trecut. „După moartea Regelui, la șase luni de doliu adânc, are loc prima serată muzicală la Palatul Cotroceni. George Enescu și cu mine cântăm a doua *Sonată* de Beethoven și *Sonata în sol major* de Brahms, amândouă fără cea mai mică repetiție, cu toate acestea într-un ansamblu ideal, chiar spre surprinderea noastră, a celor doi soliști. Ne-am înțeles de minune unul pe altul. Aceleași intenții, aceleași nuanțări. Familia regală era în extaz”²⁸.

Momentul acesta poate fi privit ca o încercare de unire definitivă a celor doi artiști, crescuți și iubiți de Carmen Sylva. Regina în mare doliu ascultă pentru ultima oară muzica pe care o fac foștii ei copii-minune, acum tineri frumoși. Va fi fost această intenție în sufletul Reginei? Ori a fost doar o seară muzicală dar nu ca cele de odinioară ci una de rămas bun?



Fig. 7. Aurelia Cionca la prima audiție absolută a *Rapsodiei române* de Franz Liszt, din 17 decembrie 1911, la Ateneu.

George Enescu și Aurelia Cionca își vor mai uni instrumentele în concerte de sonate, dar, mai întâi, vor cânta amândoi la Concertul religios pentru comemorarea Reginei Elisabeta la Ateneu, în 22 aprilie 1916. Enescu va dirija *Andante din Trio nr. 2* de Schubert, pe care l-a orchestrat în noaptea în care murea Carmen Sylva, iar Aurelia Cionca va interpreta Bach, *Concertul pentru pian și două flaute*, orchestra Ministerului fiind dirijată de Dimitrie Dinicu²⁹.

„Geniul luminos” – cum o numea adesea Aurelia pe aceea care fusese „Mama Regină” – va fi evocat de câte ori se va ivi ocazia. Aflând că la Constanța se proiectează ridicarea unei statuii a Carmen Sylvei și că un comitet animat de directorul liceului Mircea cel Bătrân se străduiește să adune fonduri, Aurelia Cionca se oferă să dea un concert în beneficiul realizării monumentului. Concertul a avut loc în sala Cazinoului din Constanța în 12 iunie 1937.

Între hârtiile rămase de la Aurelia Cionca se află și o coală dublă scrisă de mâna pianistei, al cărei titlu este „Carmen Sylva și muzica lui Bach”. Să fi fost oare o schiță pentru un eventual articol ce avea să apară cu ocazia unei comemorări? Ori cele notate în fugă vor fi fost rostite într-o împrejurare asemănătoare? Oricum, hârtia aceasta,

²⁷ Ibidem.

²⁸ Ibidem, p. 44.

²⁹ Conform afișului de concert.

scrisă impulsiv și cu ștersături, este un document prețios pentru completarea cunoașterii personalității Reginei Elisabeta: „Când se vorbește de Carmen Sylva, se spune de obicei «Regina-poetă», însă nu sunt mulți aceia care au prețuit în persoana atât de multiplu înzestrată a Reginei pe muziciană adânc cunoscătoare a lui Bach, Beethoven și Schumann. Cu soția acestuia din urmă, cu celebra pianistă Clara Schumann, a luat chiar lecții de pian. Îmi amintesc că în timpul când studiam la Conservatorul Regal din Leipzig, apăreau regulat în binecunoscuta revistă *Musikalisches Wochenblatt* din acest oraș articole întregi scrise de Regina-muziciană, Carmen Sylva, despre *das Wohltemperierte*



Fig. 8. Statuia Carmen Sylvei de la Constanța. Reproducere după *România de la Mare*, Constanța, 21 iun. 1937. (Toate originalele reproduse aici se află în colecția familiei).

Klavier [48 Preludii și Fugi în toate tonalitățile] de Johann Sebastian Bach. În aceste articole, Regina vorbea în parte despre fiecare preludiu și fugă, dându-le o originală caracterizare și făcându-le în acest chip accesibile și acelor persoane care poate nu erau muzicieni în deplinul înțeles al cuvântului. Căuta să fie întotdeauna cât mai aproape de gândurile și intenția Marelui Cantor [...]. Atât de pătrunsă era Regina de muzica lui Bach, încât de câte ori veneam la desele și neuitatele audiții muzicale de la Palatul Regal din București sau la Castelul Peleş, trebuia să cânt, mai înainte de toate, un preludiu și o fugă de Bach. După aceea urmau Beethoven, Schumann și alți autori. În acest chip, pot să spun că, silită fiind de blânda dar riguroasă perseverență a Suveranei, am fost în stare să învăț și să cânt pe de rost întreg *Wohltemperiertes Klavier* și alte multe compoziții de Bach, imbold pentru care îi datorez și astăzi cea mai profundă recunoștință «Geniului luminos al copilăriei mele».

COMEDIA ROMÂNEASCĂ ÎN ULTIMELE DECENII (III)

de DANIELA GHEORGHE

În cunoscutul eseu *Le Rire*, Henri Bergson pune în lumină una din modalitățile prin care societatea devine sursă de comic: „Trăind în ea (în societate – *n.n.*), trăind pe seama ei, nu ne putem împiedica să o tratăm drept o ființă vie. Va fi deci rizibilă orice imagine care ne va sugera ideea unei societăți care se deghizează și, ca să spunem așa, a unei mascarade sociale. Ori, această idee se conturează din momentul în care intrăm în contact cu elementul inert, gata făcut, confecționat, în sfârșit, la suprafața societății vii. Este vorba despre rigiditate, o rigiditate care este o blasfemie la adresa supleții interioare a vieții”¹. Recunoaștem aici teza bergsoniană conform căreia comicul apare ori de câte ori detectăm elementul *mecanic* în funcționarea unui organism *viu* – fie că este vorba de individul însuși (cu trupul, spiritul, caracterul și gesturile sale), fie că este vorba de limbaj, de comportamentul anumitor grupuri umane, și, în final, de societate în ansamblul ei. Preocupat îndeosebi de om ca potențial personaj comic, filosoful se referă doar în treacăt la societate; el menționează ridicolul provenind din solemnitatea artificială a ceremoniilor sociale sau din caracterul inerțial-mecanic al reglementărilor administrative. Mai greu de observat, deoarece oamenii se obișnuiesc de tineri cu formele de organizare a comunității, acest gen de ridicol poate ieși la iveală fie în circumstanțe excepționale, care ascut percepția privitorului, fie de sub pana autorului comic, care vânează automatismele și modifică perspectiva asupra lucrurilor, mergând până la a construi o *lume răsturnată*.

Observația lui Bergson merită adâncită într-o direcție pe care autorul, în epoca sa, nu putea decât s-o întrezărească. Automatismul, stereotipiile sunt semnalate de filosof ca *accidente* care îngheață temporar curgerea liberă a vieții, provocând râsul ce sancționează și corijează; este de văzut ce se întâmplă într-o societate aflată într-un grad avansat de rigidizare, în care întâlnim pe de o parte inerția, iar pe de altă parte opresiunea, în care comportamentul social este canalizat pe o albie foarte îngustă și în care se face simțită chiar tendința de robotizare a ființei umane. În contextul în care „*le mécanique plaqué sur le vivant*” este detectabil pe mari segmente ale vieții sociale, transformându-se din excepție în regulă, mai poate constitui el sursă de comic? Diverse autorități în materie echivalează ridicolul cu abaterea de la regulă, de la normă, de la un set de obiceiuri sociale. Dacă acceptăm atât această premisă, cât și teza bergsoniană, se pune întrebarea: în cazul în care automatismul, clișeeul, rigidizarea comportamentului și limbajului alcătuiesc *norma* vieții sociale (și nu abaterea de la normă), mai sunt ele sesizate ca rizibile? Mai pot ele deveni obiect al satirei? Nu cumva omul, obișnuindu-se să trăiască în acest cadru, pierde capacitatea de a percepe hilara absurditate pe care o implică încremenirea vieții în tipare strâmte și strâmbe, încremenirea limbajului în formule prefabricate?

Este greu de dat acestor întrebări un răspuns tranșant. Intervine aici un element care, la scara întregii societăți, este practic imposibil de analizat: anume, gradul în care „înghețarea” limbajului și a comportamentului social a afectat gândirea însăși. Este limpede că numai pentru gândirea liberă, măcar în parte, de felurite dogmatisme și clișee, „*le mécanique plaqué sur le vivant*” poate deveni ținta ironiei și a râsului. Fără a lămuri decât într-o oarecare măsură această problemă complexă, comedia românească din ultimele decenii ne oferă câteva elemente sugestive pentru a schița atitudinea societății în raport cu propriile-i maladii. Facem această afirmație întrucât, în

¹ Henri Bergson, *Teoria râsului*, Iași, 1992, p. 47.

orice timp, genul comic în ansamblul său și comedia în particular reprezintă una din sferele publice de acțiune a spiritului critic. Cum se reflectă rigidizarea vieții sociale în lucrările de gen publicate sau jucate pe scenele teatrelor românești? De la bun început, trebuie să facem o distincție esențială. Există anumite forme de automatism în comportament, vorbire, relații inter-umane care se situează la un nivel superficial și constituie frecvent o sursă de umor în comedia europeană. Se încadrează în această primă categorie mișcările și reacțiile mecanice, ticul manifestat în vorbire sau în gest, elemente ridicole de limbaj sau comportament provenind din așa-numita deformare profesională etc. Aceste modalități de provocare a râsului sunt prezente în aproape toate scrierile sau reprezentațiile comice. Automatismele pot îmbrăca o formă rudimentară: iată, de pildă, personajul care se împiedică și cade cu regularitate când intră sau iese din scenă; iată-l pe Catindatul lui Caragiale căruia îi trece reflex durerea de măsele de fiecare dată când se apropie de el amenințătorul clește dentar; iată-l pe Monsieur Perrichon al lui Labiche pornit în călătorie și numărându-și mecanic bagajele și membrii de familie, de-a valma. Întâlnim de asemenea forme mai subtile de automatism, care servesc la caracterizarea personajelor: iată-l pe Trahanache cu faimosul tic verbal „Aveți puțintică răbdare!” – menit să temporizeze desfășurarea evenimentelor, sau pe Pristanda cu al său „Curat...!”, care exprimă veșnica obediență a polițaiului față de autorități; iată-i pe doctorii lui Molière, care-și bombardează partenerii de dialog cu savanți termeni medicali, dintr-o reacție reflexă de autoapărare, de camuflare a propriei incompetențe; iată-i pe oamenii politici din piesele lui Caragiale, Tudor Mușatescu, Victor Eftimiu, Mircea Ștefănescu, Valjan, care apelează automat la frazeologia patriotardă atunci când pun la cale vreo excrocherie sau își apără interesele personale.

Dincolo de aceste situații curente (în viață și în comedie), există un automatism, un fenomen de rigidizare care se situează la un nivel mai profund și afectează grav acea suplețe interioară a gândirii, a sufletului despre care vorbea Bergson. Acestea pot avea drept cauze însăși vulnerabilitatea ființei umane, pradă ușoară a stereotipilor care imobilizează spiritul, sau/și un anumit tip de societate, în care evoluția firească și liberă a individului este periclitată datorită unor elemente diverse (presiuni ideologice sau religioase, dictatură, fetișizarea consumului, manipularea prin *mass-media* etc.). În teatru, fenomenele respective s-au reflectat îndeosebi în secolul nostru, semnificative fiind apariția unei specii ca farsa tragică sau înflorirea, în deceniile șase și șapte, a dramaturgiei absurdului. Caracteristice sunt aici: accentuarea dimensiunii caricaturale, groțești, bufone a personajului, transformarea acestuia în marionetă; golirea de sens a limbajului, substituirea comunicării autentice cu dialogul mecanic, steril, absurd; incoerența sau disoluția intrigii dramatice.

La noi, din motive lesne de înțeles, uniformizarea vieții individuale și a manifestărilor sociale nu a generat, dacă exceptăm câteva lucrări răzlețe, un autentic teatru al absurdului. Conform interpretărilor oficiale din epocă, acesta trebuia perceput exclusiv ca semn al lipsei de orizont și speranță din societatea occidentală. Pe de altă parte, fenomenul uniformizării nu a trecut desigur neobservat; el a constituit obiectul satirei, mai timide sau mai tăioase, în destule comedii autohtone. Autorii au apelat la limbajul esopic, transparent pentru publicul deprins de multă vreme să descifreze aluzia la realitățile ce nu puteau fi numite direct; complicitatea ce se stabilea adesea între scenă și sală a fost semnul, mărunț dar totuși îmbucurător, al faptului că anchilozarea societății nu a reușit să producă pe o scară la fel de întinsă și anchilozarea gândirii.

„Încremenirea” vieții sociale, transformarea subtilă a oamenilor în prizonierii unui comportament și limbaj dirijate, au constituit o temă recurentă în scrierile lui Dumitru Solomon, ca să dăm un prim exemplu. *Între etaje*, piesă situată la granița între comedie și dramă, cu accente pirandelliene, aduce în scenă un personaj aparent pitoresc, dar în realitate monstruos: inventatorul care a proiectat o *mașină de nivelat orice*. Acesta consideră că lucrurile merg prost „din cauza denivelărilor. Și mașinile, și oamenii, și societatea, și relațiile internaționale se împiedică mereu de denivelări. Sigur, lucrurile nu trebuie privite unilateral, fiindcă și unele denivelări își au rostul lor... De pildă, munții. Sau valurile (...) Dar nu toate denivelările, cum spuneam, sunt necesare și utile. Dimpotrivă. Unele sunt de-a dreptul dăunătoare și nocive. Șoselele, trotuarele, casele, chiar și cultura, trebuie nivelate”². Diabolica mașină de nivelat nu este altceva decât instrumentul ideal al oricărei dictaturi. Cutremurat, un alt personaj își dă seama că alternativa la acest proiect este însăși moartea. Alternativă chiar preferabilă, deoarece reprezintă „soluția supremă și universală”. Atunci totul ar fi „perfect, strălucit (...). Când nu va mai exista nici o denivelare, va fi o liniște desăvârșită, de mormânt, nu va mai tremura nici o frunză, nu va mai ciripi nici o păsărică, nu ne va mai durea capul, fiindcă, nu-i așa, capul e denivelat față de trup, o să fie bine, minunat”³.

O altă inovație malefică apare în *Arma secretă a lui Arhimede*. Dumitru Solomon plasează acțiunea comediei în Siracusa secolului III î.e.n., dar trimiterile la contemporaneitate sunt clare. Animat de dorința de a înlătura ipocrizia și minciuna, de a pune *adevărul* la temelie relațiilor dintre oameni, Arhimede, construiește un aparat, o „scoică fermecată”, care poate capta și reda vocea interioară, gândurile nerostite ale oamenilor. Importanța inovației este imediat sesizată de către autorități, ispitite de grandioasa perspectivă a *controlării* minții:

² Dumitru Solomon, *Între etaje*, în vol. *Beția de cucută*, București, 1984, p. 530-531.

³ *Ibidem*, p. 532.

„ZOPYRION: – Cu descălcirea și încălcirea gândurilor mă ocup eu. Dar ca să le pot încălci sau descălci, e nevoie mai întâi să le *cunosc*. Trebuie să știm ce gândește fiecare dintre dușmanii noștri. Și nu numai dușmanii. Fiecare cetățean. O să-l punem pe Arhimede să facă tot atâtea scoici câți oameni am eu în subordine. Ei vor umbla prin piețe, prin amfiteatre, prin băile publice, la adunări, vor pătrunde în case și vor asculta ce gândesc oamenii.

HIERON: Dar e groaznic! Nu-i de ajuns că vă strecurați peste tot? Vreți să pătrundeți și în gândurile oamenilor?

ZOPYRION: Ce folos că suntem peste tot, dacă oamenii ne știu și se feresc de noi? (...)

HIERON (stupefiat): Crezi că supușii mei spun una și gândesc alta?

ZOPYRION: Orice om este suspect de duplicitate până la proba contrarie”⁴.

Începe o cursă contra cronometru între spioni din diverse tabere, care, deghizați, încearcă să cumpere sau să fure invenția savantului. Arhimede îi demască prin intermediul scoicii. În această pendulare între minciună și adevăr, se petrece însă un lucru cu implicații surprinzătoare: cel mai inteligent dintre spioni, înțelegând mecanismul aparatului, își preface printr-un exercițiu de voință gândurile, astfel încât cuvintele rostite cu glas tare să coincidă cu vocea interioară captată de scoică. *De la controlarea până la falsificarea și uniformizarea ideilor nu este decât un singur pas*. Îngrozit de posibilitatea utilizării invenției sale în acest dublu scop, de control și constrângere a gândirii, Arhimede o nimicește. Dealtminteri, aducerea la același numitor, *nivelarea* indivizilor constituie temelia pe care se poate înălța o dictatură. „Tiranii sunt de părere că un singur cap luminat, al lor, e de ajuns pentru o țară”⁵, afirmă un personaj. „Vai, ce întuneric trebuie să fie într-o țară în care un singur cap luminează!”⁶ – observă malițios altul.

Uniformizarea înscamnă, pe de altă parte, scufundarea iremediabilă în mediocritate. Comedia *Clîșeu* surprinde un grup uman a cărui existență se desfășoară exclusiv conform rutinei. În fiecare zi se repetă aceleași acțiuni, se rostesc aceleași cuvinte. Personajele „traduc în viață dispozițiile”, se consideră „destul de maturi, destul de pregătiți” ca să lămurească orice problemă „fără ajutorul vreunui organ”, în timpul serviciului își fac „datoria cu răspundere și abnegație”, posedă „o pregătire corespunzătoare”, când se ivește cazul sunt gata „să ia atitudine”, au „inițiative laudabile”, îi condamnă pe cei cu „mentalități vechi, depășite” etc. Chiar emoțiile autentice, trăirile personale cele mai intime sunt exprimate în formule de proces verbal. Iat-o pe soția care-i mărturisește soțului nostalgia după anii tinereții: „De când n-am mai stat noi într-un parc, tovarășe Gicu, pe o bancă, să ne spunem tot felul de lucruri de interes reciproc... ca atunci când nu eram căsătoriți, dar lucram în aceeași ramură?”⁷. Personajele resimt însă, fie și confuz, că nu numai cuvintele, ci însăși viața lor este golită de sens. Apariția *spărgătorului de clișee*, tânărul nonconformist, decis să alunge „monotonia și plictiseala, superficialitatea și găunoșenia”, deschide pentru o clipă porțile către universul fanteziei, al gândirii libere, al visului. Dar în final porțile se închid și înțelegem că personajele recad în platitudinea existenței lor cotidiene.

Dacă în *Clîșeu* critica socială propriu-zisă este de o amplitudine relativ redusă, în schimb ea capătă accente mai viguroase în piesa cu temă asemănătoare *Stress* de Mircea Radu Iacoban. Avem aici de-a face tot cu existența rutinieră; un grup de funcționari execută tabele și centralizatoare după același tipic și de atâtea vreme încât nu-și mai amintesc dacă lungile șiruri de cifre reprezintă „cai, măgari, cartofi, orzoaică” sau ... „kilowați”. Fereastra biroului, cu cârligul mâncat de rugină, se trăneste la loc de fiecare dată când personajele încearcă s-o deschidă. Oricum, chiar dacă fereastra nu ar fi stricată, simbolică deschidere spre lume nu ar reprezenta decât o iluzie: ne aflăm într-un oraș el însuși claustrat, unde până și natura este ajustată, un oraș în care primăria alungă prigoaniile, deoarece „nu se încadrează în specificul municipiului”. De altfel, orice activitate trebuie să *se încadreze*. Dacă inventatorul lui Dumitru Solomon vorbea de nivelarea culturii, din piesa lui Iacoban aflăm de alinierea la comandamente a agriculturii:

„NECTARA: ... Și ce mai faceți?

PANĂ: Ia cu treaba.

NECTARA: Ați grăpat, ați grăpat?

PANĂ: Da'de ce să grăpăm?

NECTARA: Păi matala nu citești ziarele?

PANĂ: Scrie să grăpăm?

NECTARA: În pagina a II-a.

PANĂ: Ei, atunci o să grăpăm”⁸.

Comedia se metamorfozează treptat în dramă. Revolta funcționarilor împotriva propriei existențe mutilate și împotriva șefului, grotescă întruchipare a autorității, izbucnește în a doua parte a piesei, îmbrăcând o formă ridicolă și patetică totodată: „cheful monstru” la un restaurant de lux. Ies la iveală suferințe ascunse, aspirații

⁴ Idem, *Arma secretă a lui Arhimede*, în vol. cit., p. 332-333.

⁵ *Ibidem*, p. 317.

⁶ *Ibidem*, p. 318.

⁷ Idem, *Clîșeu*, în vol. *Transfer de personalitate*, București, p. 193.

⁸ Mircea Radu Iacoban, *Stress*, în vol. *Noaptea*, București, 1986, p. 237.

reprimare, dar în același timp dorința frenetică de a sfida, de a renunța măcar o dată la ipocrizia și meschinăriile cotidiene. Micile extravagante ale personajelor, modesta lor revoltă se încheie însă tragic, prin moartea celui mai bătrân și a celui mai tânăr din grup. Aparent este vorba de simple accidente; dramaturgul ne sugerează însă că *ieșirea din tipare* sfârșește prin a fi drastic sancționată într-o societate în care numai mediocritatea și anonimatul asigură supraviețuirea.

„Dezbrăcarea uniformeii” se dovedește fatală pentru personajele din *Stress*, aflate undeva pe treptele de jos ale ierarhiei sociale. În schimb, a purta uniformă (sau a simula acest lucru), a pretinde că nu te deosebești de „masele largi populare” constituie argumentul forte al vârfurilor politice. În *Hardughia* de același Mircea Radu Iacoban, vicepreședintele unui consiliu popular, acuzat de elitism, ripostează vehement: „...nu mă luați așa, de sus; chiar dacă vin de la catedră, tot muncitor am fost, ca Dumneavoastră, am făcut Facultatea la seral, tot ca Dumneavoastră, așa că nu mă dau intelectual ca să impresionez și mai știu eu ce”⁹.

Constatăm deci că într-un regim dictatorial, mediocritatea și uniformizarea comportamentului și limbajului (reale sau simulate) reprezintă condiția supraviețuirii pentru omul de rând sau trambulina de lansare pentru omul politic. În același timp, ele sunt armele de apărare cele mai eficiente pentru altă categorie: îmbogățiții pe căi dubioase, funcționarii publici care comit abuzuri și primesc mită. În comedia *Milionarul sărac* de Tudor Popescu, personajul Iordan, posesor al unei averi considerabile în lei, valută, și obiecte de preț, îi dezvăluie fiului său prima regulă a succesului: „Să nu trezești invidia nimănui! Asta trebuie să fie preocuparea permanentă a celui care izbutește în viață și în funcție. Mai ales când izbutește în funcție, că funcția realizează și viața! Aici apar invidia și echitatea, două primejdii pe care nu e bine să le zgândări. *De-aia sunt necesare draperiile groase la ferestre, hainele ieftine și comportarea modestă*”¹⁰ (s.n.).

A doua regulă constă în renunțarea la opiniile personale. Cum arătam, un personaj din *Arma secretă a lui Arhimede* deține dictatura prin aceea că un singur cap se consideră suficient pentru a lumina o țară întreagă. Ceea ce este perfect adevărat; în practică, trebuie ținut însă seama de faptul că acest tip de mecanism decizional la scară macro-socială se repercutează de sus în jos la toate nivelurile, astfel încât tiranul evocat de Dumitru Solomon se multiplică într-o nesfârșită serie de tirani mai mici: *șefii*, cu puteri discreționare asupra colectivului pe care îl conduc. Imitându-și modelul, fiecare din ei pretinde de la subalterni obediență deplină. Spirit pragmatic, „milionarul” lui Tudor Popescu a învățat lecția: drumul cel mai sigur spre avansare și prosperitate îl constituie nu competența, nu valoarea, ci... *ghicitul*: „Să ghicești, întotdeauna, ce răspuns așteaptă șefu’ tău la întrebare. El te-ncreabă, tu te-ncrebi, mai înainte să răspunzi: ce i-o fi convenind lui să audă? Trebuie să discerni între răspunsu’ adevărat și răspunsu’ dorit, trebuie să te ferești, ca dracu’ de tămăie, de opinia personală. Opinia personală roade dragostea șefului, cum roade rugina tabla automobilului”¹¹. A renunța la propriile idei, a aproba părerile șefilor, care la rândul-le își însușesc opinia altor șefi ierarhic superiori: iată verigile lanțului (până la un punct indestructibil) care transformă individualitățile într-o masă amorfă, ușor manevrabilă.

La nivelul lîinței umane, *le mécanique plaqué sur le vivant* înseamnă deci uniformizarea limbajului, comportamentului și în ultimă instanță a gândirii înseși. La nivelul societății, sintagma filosofului francez s-ar traduce, între altele, prin funcționarea reflexă, previzibilă a sistemului. De aici rezultă, incontestabil, o serie de „avantaje”: corupția, de pildă, odată declanșată, se dezvoltă automat, ca o reacție în lanț, ca un angrenaj ale cărui roțițe se învârtesc continuu, după legile implacabile ale mecanicii. Important este să deții poziția care permite punerea în mișcare a primei roțițe; următoarele vor funcționa de la sine. Înțeleptul milionar din comedia amintită descrie cu acuratețe mecanismul:

„IORDAN: ... Să știi că în viață ai reușit atunci când ajungi să scrii pe cererea cuiva: «Da, se aprobă!» sau «Da, nu se aprobă!». Dacă asta depinde de tine, poți să te socotești un om făcut. (...) Înseamnă că ai ce să oferi în schimb. Tu scrii: «Da, se aprobă!» pe cererea lui, el scrie: «Da, se aprobă», pe cererea ta.

CORNEL: Și, dacă el n-are nevoie de ce-i ofer eu?

IORDAN: Nici o problemă! Tu scrii: «Da, se aprobă!» pe cererea altuia care dispune de ceea ce are el nevoie, și acela scrie: «Da, se aprobă!» pe cererea celui care scrie pe cererea ta. Câteodată se întâmplă să scrii: «Da, se aprobă!» pe cererea altuia, care scrie pe cererea altuia, care, la rândul lui, scrie pe cererea altuia, care la rândul lui scrie pe cererea altuia, și abia ăla scrie «Da, se aprobă!» pe cererea celui de care ai tu nevoie!”¹²

Vânând automatismele, satirizând, mai mult sau mai puțin voalat, rigidizarea vieții sociale, comediografii noștri au căzut și ei uneori la rândul-le pradă clișeeilor și sloganelor vehiculate în epocă. Nu ne referim aici la dramaturgii care, asemenea lui Baranga sau Mirodan, au construit în mod deliberat în opera lor imaginea unei

⁹ Idem, *Hardughia*, în vol. cit., p. 292.

¹¹ *Ibidem*, p. 366.

¹⁰ Tudor Popescu, *Milionarul sărac*, în vol. cu același titlu, București, 1987, p. 365.

¹² *Ibidem*, p. 353.

societăți noi, sănătoase, în care răul survine doar accidental. Ne referim la o anumită deformare a mentalității, care face posibilă înlocuirea judecății cu prejudecata. În comedie, „automatismul” cel mai frecvent întâlnit se aplică relației dintre bunăstare și onestitate. Orice personaj cu oarecare avere este din capul locului și în mod automat bănuț de necinste și tot în mod automat desfășurarea acțiunii confirmă ipoteza inițială. La prima vedere, nimic nefiresc; comedialografii vizează o situație (aproape) generală: în ultimele decenii, prosperitatea s-a clădit de regulă prin mijloace dubioase. Prejudecata intervine însă în momentul în care ni se sugerează că bunăstarea, pe de o parte, și adevărul și cinstea, pe de altă parte, se exclud reciproc *in mod natural*. Eventualitatea ca un ins să fie în același timp prosper și onest este eliminată din start; cele două adjective sunt așezate într-un raport (fals) de absolută incompatibilitate. Pentru personajele lui Dumitru Solomon, *a alege* una dintre cele două căi devine o problemă de conștiință. Criticul Al din comedia *Scene din viața unui bădăran* își savurează sărăcia, o arborează ca pe un stindard al onestității și inflexibilității sale morale. Mai mult decât atât: când, printr-un abuz, i se ridică mobila din garsonieră, personajul nu numai că nu încearcă să-și recupereze bunurile, dar trăiește un sentiment de beatitudine. Acum va putea dovedi că „se poate trăi și *fără*”. La rândul lui, filosoful Tudor Damian din *Noțiunea de fericire* își exprimă sincera nedumerire în legătură cu faptul că tineretul a început să prefere bunăstarea, adevărului. Ideea că dorința de adevăr și dorința de bunăstare ar putea coexista în ființa umană este respinsă *ab initio*.

De altfel, aspirația spre un standard de viață mai ridicat este în mod reflex denunțată ca reprobabilă, chiar suspectă. În comedia *Omul din baie* de Mircea Radu Iacoban, cuiva i se reproșează că a abandonat țigările Mărășești și a început să fumeze Kent. Tot aici, un alt personaj, ajuns din mecanic de locomotivă director, beneficiază de șofer, mașină și servitoare, dă recepții, se hrănește cu delicatose culinare; în adâncul sufletului însă, în loșorul rămas încă „onest” în personalitatea sa, el tânjește după fasolea cu carne și după romantismul vieții proletare.

În comedia *Băiatul cu floarea* de Tudor Popescu, întâlnim aceeași asociere reflexă dintre sărăcie și cinste, bogăție și imoralitate. Pe de o parte, micul univers al oamenilor modești, dar dintr-o bucată, care lucrează pe un șantier izolat în inima câmpiei; pe de altă parte, lumea (schițată doar, fără a fi prezentă pe scenă) a unor inși prosperi – medici, arhitecți – interesați doar de lux și plăceri ușoare. Acest contrast pueril oferă dramaturgului prilejul unei demonstrații cu valențe didactic-educative: puse în situație de a alege, tinerele Nely și Valy renunță la mondenitățile Capitalei și optează pentru viața aspră, sărăcăcioasă, dar... adevărată și cinstită de pe șantier.

De fapt, se sugerează spectatorului că dorința (sau efortul) de a trăi mai bine implică în mod automat lipsă de caracter, minciună, afaceri dubioase, mizerie morală; ca atare, tot în mod automat, această dorință este atribuită de către comedialogafi personajelor negative.

În încheiere, putem afirma că raportul între evoluția societății românești în timpul dictaturii și evoluția comediei a fost destul de complicat și uneori contradictoriu. Unii dramaturgi au creat *comedia socialistă*, formulă satirică perfect adecvată regimului. Pe de altă parte, în ciuda (sau cu complicitatea) cenzurii, s-au publicat și reprezentat destule lucrări de gen care surprind anomalii ale societății comuniste, într-o tonalitate critică uneori chiar vehementă. Analiza comediei scrise în această perioadă ne dezvăluie un amestec de schematism și accente satirice neașteptat de tăioase. Este, acesta, un paradox care nu va trece neobservat de către istoricii de specialitate, cu atât mai mult cu cât el constituie o trăsătură definitorie nu numai a comediei, cât și a teatrului românesc din ultimele decenii în ansamblul său.

1. THEODOR KIRIACOFF-SURUCEANU (1901-1958)

În 1929, anul angajării la Teatrul Național din Iași, Theodor Kiriacoff era un artist plastic deja cunoscut prin factura și diversitatea lucrărilor sale. Decorurile și costumele realizate de el, pentru spectacolele Naționalului din Chișinău, fuseseră bine apreciate. Tânărul scenograf dovedise un talent deosebit, multilateral. Primul care îl recomandase elogios, poetul Adrian Maniu¹, era el însuși un creator polivalent, atras și de teatru, încercând chiar să practice regia și scenografia. Poetul îl considera, fără rezerve, ca „autorul unor decoruri de teatru minunate și al unor gravuri de bizară factură”, care, desigur, nu pot fi trecute cu vederea, nici privite superficial.

Pictor, grafician, scenograf, Theodor Kiriacoff era, totodată, profesor la Școala de Belle Arte din Chișinău, la catedra de artă decorativă religioasă. Așa se explică, probabil, formele spiritualizate, specifice, remarcate de Adrian Maniu pe cortina concepută de artist – o cortină ale cărei imagini stilizate îmbinau viziunea basmelor populare cu „misticismul icoanelor românești”. Dacă în gravuri afirmă „o tendință brutală și energică”, în scenografie și artă decorativă se distinge prin lirismul și disponibilitatea imaginației.

Foarte activ, prezentându-și operele la București, începând cu expoziția pictorilor basarabeni din 1924, apoi la succesive saloane oficiale, Kiriacoff va deveni repede un nume prețuit. Premiile nu-l ocoleșc: la Salonul Oficial sau la concursul pentru decorarea plafonului Teatrului Comunal din Timișoara, unde proiectul său a fost socotit cel mai bun.

Când, în mai 1927, criticul Ștefan I. Nenițescu organizează, la librăria bucureșteană „Hasefer”, prima expoziție de „schite, desene și machete de decor”, Kiriacoff participă și el alături de Elena Barlo, Traian Cornescu, Victor Feodorov, Marcel Iancu, Arthur Kolnik, George Löwendal, M. H. Maxy, V. I. Popa, Vasile Velisaratu – majoritatea tineri, intrați în activitatea teatrală în ultimii ani.



Fig. 1. „Cei care nu se văd”, caricatură de Ion Sava: Theodor Kiriacoff, regizorii A. I. Maican și Ion Sava, scriitorul Ionel Teodoreanu, director al Teatrului Național din Iași.

¹ Adrian Maniu, *Un mare pictor basarabean: Kiriacoff*, în

Rampa, nr. 3263, 5 decembrie 1928.

Colaborările sale scenografice vor trece, în scurt timp, hotarele țării. De atunci, lucrează și pentru spectacole de operă, ca *Dama de pică*, montată la Gaité Lyrique din Paris, sau *Călușul cocoșat*, la Opera din Bordeaux.

Se poate spune, deci, că noul director al Naționalului din Iași, profesorul Iorgu Iordan, știuse să se „orienteze”, angajându-l pe Kiriacoff. Totodată, știuse să aleagă și pe regizorul Aurel Ion Maican. Cei doi colaboraseră la Chișinău, iar calitatea rezultatelor scenice fusese imediat observată. Iorgu Iordan, determinat de transformările artistice vizibile în celelalte teatre naționale (în special de reușitele cuplului V. I. Popa – G. Löwendal, de la Cernăuți) trece la fapte, procedează înțelept, cum se cuvine pentru schimbări de anvergură.

În stagiunea 1929–30, în care vor realiza împreună aproape toate premierele (deloc puține), montarea comediei *Chirița în Iași* de Alecsandri poate fi privită ca un fel de prefață, ca o amuzantă și atrăgătoare expunere de intenții, ca un spectacol cu precise motivații programatice. Maican declara presei: „vreau mai ales să stabilesc



Fig. 2. Decor de Th. Kiriacoff pentru *Androcle și leul* de G. B. Shaw, Teatrul Național din Iași, stagiunea 1934–1935.

un contrast între efectele de regie de altă dată și efectele de regie modernă” – ceea ce se va răsfrânge, firește, în soluțiile de decor. Tot ce ar fi fost – pentru tradiționalistul public ieșean – un prilej de evocare melancolică (utilizarea iluminatului cu lumânări, a mobilierului iluzionist, redat în *trompe l'oeil*, a exterioarelor pictate) capătă o notă de umor, de parodie inteligentă, de la începutul spectacolului, când la bariera înzăpezită a orașului, „sania coanei Chirița înainta pe scândurile goale ale scenei”². Accentul este pus pe modalitatea compozită de reprezentare, pe dezacordul dintre procedeele adoptate – unele vetuste, altele la modă –, atitudinea creatorilor delimitându-se evident.

Odată cu împospătarea repertoriului (în care, alături de piesele clasice, pătrund cele de concepție expresionistă), și condițiile scenotehnice de montare vor fi inevitabil modificate. Maican și Kiriacoff introduc un prosce-nium cu trepte spre sală, ceea ce însemna abolirea celui de-al patrulea perete imaginar, acum inutil. Ei înlocuiesc fundalul pictat cu un „cer” circular, plasează reflectoare fixe, dar și manevrabile – toate pentru a fi de folos la rezolvarea „problemei de regie” proprii fiecărui spectacol³. Publicul – obișnuit cu spectacole în care doar talentul unor actori strălucea – va fi surprins de consecințe. La premiera *Periferie* (Fr. Langer, 1930), se scrie: „pe scena Naționalului nostru, unde înainte trecea o jumătate de oră cu ciocăneli și huruituri, ca să se schimbe o cameră cu alta, s-au schimbat la vedere 15 (cincisprezece) în 3 ore de spectacol”⁴. Este un exemplu minim, dar concludent

² A se vedea declarațiile lui A. I. Maican, în *Premiera*, Iași, nr. 1, 3 octombrie 1929.

³ *Ibidem*.

⁴ Ion Sava, *O stagiune de artă decorativă: Th. Kiriacoff*, în *Lumea*, Iași, nr. 3543, 21 aprilie 1930.

pentru a se înțelege nivelul de la care se plecase. Fără minimum de tehnică necesară, aspirațiile regizorale și scenografice nu s-ar fi concretizat. Uneori, aceste aspirații par (și chiar sunt) stimulate de cinematograful, tind către o derulare filmică a acțiunii și momentelor scenice. Numai dispunând de o scenotehnică elementară, în primul rând de o scenă rulantă, Kiriacoff a reușit să susțină, cu decorurile sale, mai întâi intențiile lui Maican, apoi pe ale lui Ion Sava, celălalt regizor important cu care a colaborat îndelung. Cu Sava, scenograful se servește desori de turnantă, cum procedează la montarea piesei *El, ea și celălalt*, (Mouézy-Eôn, 1937), unde o întreagă stradă de periferie pariziană se deplasa prin fața publicului, inclusiv un automobil cu eșapament zgomotos. Aici era „manipulată” atracția cinematografului, cale ușoară de câștigare a publicului și, până la urmă, de influențare a unui mod de a vedea care, la teatru, se dovedise stagnant.

Este perioada când regizorul italian Bragaglia (pe care Ion Sava îl va cunoaște personal) își făcuse principiul creator din „a mări acțiunea, a o fărâmița, a varia locurile, a îmbogăți efectele, a multiplica peripețiile spre a se juca cu contrastele”⁵. Decorurile lui Kiriacoff materializează o astfel de viziune regizorală, care, adesea, modifică și înmulțește locurile dramei (de exemplu, în *Scene de stradă*, Elmer Rice, 1933; *Ratații*, H. R. Lenormand, 1936; *Madame Sans Gêne*, V. Sardou, 1936; *Două orfeline*, D’Ennery și Cormon, 1939), iar atunci când consideră adecvat – adică expresiv – le poate concentra, unifica, expune simultan (*Simunul*, H. D. Lenormand, 1931; *Paravanul*, Musset, 1932).

Prin împărțirea, organizarea și utilizarea spațiului scenic pe orizontală și pe verticală rezultau imagini de o nouă expresivitate pentru teatrul ieșean (*Minna von Barnhelm*, Lessing, 1930; *Mansarda*, A. Gehry, 1938 ș.a.). Scena „italiană” nu mai satisface ca altă dată, în toate împrejurările. În ciuda dificultăților – mai ales tehnice – sunt căutate noi soluții spațiale de reprezentare. Fără să abandoneze cadrul tradițional, decorul pentru *Paravanul* îl împarte – variabil – în două sau trei scene de dimensiuni reduse și forme diferite, cuprinse ornamental în rame de epocă. Acțiunea piesei este jucată simultan pe câteva planuri și capătă un tempo mai viu, mai potrivit – se spune – cu sensibilitatea modernă.

Un spectacol ieșit din comun, imaginat de Sava pe apele și insula strandului din Iași, urma să fie *Negușătorul din Veneția* de Shakespeare, în vara anului 1934. Acum, se încerca efectiv părăsirea teatrului „italian”. Scenografia lui Kiriacoff era anunțată, în presă, ca fiind o componentă primordială, decorurile și costumele trebuiau să încante ochiul „prin colorit, lux de amănunte și pitoresc”. Lipsa unui sistem de iluminare la amploarea montării, lacunele tehnice costisitor de rezolvat au făcut, însă, ca premiera să nu mai aibă loc.

La începutul perioadei interbelice, într-o serie de foiletoane consacrate spectacolului modern, poeta Claudia Millian considera: „*Ritmul și atmosfera*, iată singurele legi ale teatrului pe care mai nici un regizor nu le cunoaște”⁶. Prinși, la rândul lor, în cercul acestor preocupări esențiale, scenografii meditează la „atmosfera” și „ritm”, pentru a le sesiza interdependența sau pentru a le accentua precumpănitor. „Atmosfera” e înțeleasă ca tonalitate dominantă (noțiune preluată, deopotrivă, de la pictură și muzică, aplicată atât vizualității, cât și devenirii spectaculare), o tonalitate determinată de factura piesei, lumea personajelor, situația conflictuală sau – foarte distinct – de imaginația regizorală. O scenografie de „atmosfera”, atentă la „ritmul suflătesc” al personajelor, cum practică Theodor Kiriacoff, în majoritatea montărilor ieșene, se deosebește de cea mai mult sau mai puțin constructivistă, special arhitecturată pentru a susține, în jocul actorilor, o anumită plastică și un anumit tempo.

După cum menționa scenograful, decorurile sale căutau ca prin culoare, lumini, simbolica unor elemente iconografice și soluții compoziționale „să introducă pe spectator în acțiune [...] dându-i imaginea temei”⁷. Prin procedee specifice, Kiriacoff stimulează receptivitatea spectatorului, îi sporește înțelegerea.

Chiar atunci când ține seama de iluzia scenică și redă particularități geografice, istorice ale locurilor reprezentate, culoarea decorului își propune – mai clar ca în trecut – obiective precis angrenate în substanța dramei și uneori, a actului teatral. Kiriacoff stilizează cromatic: selectează, intensifică și combină culorile pentru a le conferi noi posibilități de comunicare. Decorurile sale sunt mult apreciate pentru „sugestivitatea extraordinară” a culorilor⁸, „de la culoarea locală la cea magică”⁹. Scenograful Pojedaeff – cel care îi fusese un bun îndrumător la Chișinău – stabilea și el culorile în funcție de o „tonalitate de sentimente” și de „starea psihologică a personajelor”. În colaborările lui Kiriacoff cu Maican regăsim un punct de vedere asemănător: la *Anno Domini* (I. M. Sadoveanu, 1930), sunt realizate „simboluri sufletești [...] prin joc de lumini și culoare”; la *Nju* (O. Dimov, 1930), se obține „o legătură sufletească între decor, lumină și personaje”¹⁰. Într-unul din spectacolele lucrate împreună cu

⁵ A se vedea *Contemporanul* nr. 77, martie 1928.

⁶ Dim. Șerban, *Săptămâna teatrală*, în *Adevărul literar și artistic* nr. 147, 30 sept. 1923.

⁷ De vorbă cu: Th. Kiriacoff, în *Lumea*, Iași, nr. 3417, 22 noiembrie 1929.

⁸ G. Ivașcu, *Decorurile d-lui Kiriacoff*, în *Iașul*, nr. 297, 19 martie 1939.

⁹ I. Flavius, *Theodor Kiriacoff - Suceanu*, în *Teatrul*, nr. 6, iunie 1958.

¹⁰ A. I. Maican, în *Programul oficial*, Iași, nr. 7, stagiunea 1930-31.

G.M. Zamfirescu, *Tatăl* (A. Strindberg, 1934), regizorul-scriitor pretinde o scenografie adecvată cromatic dramei „Culori moarte pentru suflete îndoliate”, explica el. Decorul a fost realizat în negru și alb, urmărindu-se „o atmosferă cenușie, apăsătoare”. Numai la un moment dat se ivea brusc, ciudat, contrastant, „o singură pată de lumină roșie”. Un reflector proiecta „o pată de lumină ca un țipăt”, comenta însuși regizorul acest procedeu tipic expresionist¹¹.

Stilizările lui Kiriacoff – nu numai cele cromatice – se remarcă prin utilizarea frecventă, multiformă, a contrastului, a contrastelor. Ceea ce, pentru regizor, înseamnă un mod de rezolvare a ritmului, alternând interiorizarea și exteriorizarea în jocul actorilor sau acțiuni scenice de diferită dinamică și desfășurare – în creația scenografului, contrastul capătă o multitudine de aspecte ce ies, câteodată, din sfera strictă a vizualului, încercând să se extindă senzorial. Să amintim, în primul rând, acele contraste de o lămpede simplitate, sesizabile în succesiune sau în decor simultan: confruntarea unor medii și ambianțe, evidenta opoziție dintre interioare și „viața străzii”, spații intime și spații publice, lux și sărăcie (*Lozul cel mare*, S. Juschievici, *Karl și Anna*, L. Frank, 1933; *Cadavrul viu*, L. Tolstoi, 1934, ș.a.).

Selectarea și elaborarea contrastelor vizuale poate fi, însă, o deosebită preocupare estetică, prin ele filtrându-se emoțional semnificații care se diversifică de la un decor la altul, de la un spectacol la altul. În *Anno Domini*, compoziția în alb-negru susține o imagine expresionist-maniheistă. În *Calvar* (Sarina Cassvan, 1929), albul și negrul servesc tensiunea deznodământului: „Stânci albe. Stânci negre – nota Ion Sava – acoperiș de sicriu [...] cer plumburiu [...] palidă lumină, prevestind plastic stingerea unei vieți”¹². În *Azilul de noapte* (M. Gorki, 1932), spectacol regizat de Maican, exista o permanentă raportare între zona sumbră de la nivelul de jos al decorului și cerul luminos, vizibil prin ușa ce se deschidea undeva foarte sus, plasată intenționat la o surprinzătoare înălțime, lungă distanță dintre cele două nivele fiind parcursă pe o scară de lemn zigzagată și subredă. În *Fiica lui Jorio* (d'Annunzio, 1941), culoarea și luminile precizau „caracterul” distinct al fiecărui act: pitoresc sau misterios sau funebru, permițând reflecția spectatorului...

Uneori, într-o viziune regizoral-scenografică precursoră, contrastele asociază culoarea și lumina artificială cu autenticitatea materialelor. În *Hamlet* (Shakespeare, 1937), creatorii spectacolului se foloseau de sugestivitatea întinericului și semnificațiile luminii de reflector, dar introduceau brutal, impresionant, pământul, țărâna răsturnată de lopețile groparilor din cimitir... Iar în *Puterea întinericului* (L. Tolstoi, 1940), materialitatea apăsătoare a izbei, a pereților făcuți din „bârne groase”, era mai puternic resimțită printr-un contrast relevant cu lumina lunară, stranie, neliniștită ce decupa siluetele personajelor sau cu lumina pâlpâitoare a candelor în obscuritate.

După anii de ucenicie de la Chișinău, perioada cea mai interesantă din activitatea de scenograf a lui Kiriacoff va fi la Naționalul ieșean. Acolo, arta sa a avut șansa întâlnirii cu teatralitatea modernă practică de Maican, cu eferescența imaginației creatoare din montările lui Sava. Acești regizori au imprimat un sens specific înzestrărilor multiple și cunoștințelor sale plastice. De altfel, Adrian Maniu îi remarcă de la primele manifestări artistice, o calitate indispensabilă unui scenograf: aceea de a „cunoaște cu virtuozitate toate stilurile”¹³. Pentru Maican și Sava, stilul și procedeele de reprezentare scenică erau justificate de posibilitățile lor revelatorii, de sugestiile emoționale și corelațiile culturale provocate spectatorului. Pentru amândoi, Kiriacoff a fost un colaborator de o desăvârșită competență. Acum este prima oară când, în teatrul nostru, se constată importanța unui cuplu regizor-scenograf de lungă durată și fertilitate.

Într-o stagiune în care răspund diversității de solicitări regizorale, decorurile lui Kiriacoff își modifică uimitor aspectul. Disponibilitatea gândirii scenografice se impune ca o necesitate. După Sava, spectacolul trebuia conceput în funcție de stilul fiecărei piese, deosebindu-l chiar în opera aceluiași dramaturg. Regizorul nu are în vedere un stil dramaturgic – invariabil, monocord –, ci caută să descopere particularitățile stilistice ale piesei, să pornească de la acestea. Sava se alătură lui Bragaglia care consideră pe regizor „un evocator halucinant” al unui univers dramatic distinct, devenind, de la o montare la alta, „romantic, simbolist, impresionist, metafizic, cubist, expresionist sau futurist”. În consecință, Kiriacoff va trece și el de la un stil la altul: va adopta, prelucra, combina diferite soluții plastice. Prezența curentelor artistice ale vremii, utilizarea eclectică a unor stiluri și motive iconografice (de exemplu Douanier Rousseau, Chirico în *Androcles și leul*, G. B. Shaw, 1934) au un scop precis, declarat de obicei de creatori. Publicul era mereu luat prin surprindere de ceea ce vede: de la decorul realist, rezolvat pictural, din *Simunul*, la romantismul dilatat expresiv din *Paravanul*, de la semnele cromatice din *Tarina* (M. Lengyel, 1934)

¹¹ G. M. Zamfirescu, *Mărturii în contemporaneitate*, București, 1983, p. 98.

¹² Ion Sava, *art. cit.*

¹³ Adrian Maniu, *art. cit.*

la procedeele constructiviste din *Bătălia* (după Cl. Farrère, 1937). Pentru *Nunta lui Figaro* (Beaumarchais, 1934), „coloritul primăvăratec” și „sinuozitățile dantelate” realizau un cadru amintind de rococo. În spectacolele pentru copii (*Harap Alb*, 1934; *Domnița Zăpădița*, 1935; *Ivan Turbincă*, 1938) se preferă o reducere la câteva elemente ușor de manevrat, o stilizare naivă, în culori incitante, „vii, decorative”, așa cum le dorea scenograful.

Foarte comentată a fost montarea celor 13 *canțonete* ale lui Alecsandri (1935), unde adâncimea spațiului scenic era mult micșorată, protagoniștii apăreau ca într-o cutie de păpușar, cu fundal altfel tratat pentru fiecare cântecel: pictural realist (*Haimanaua*), realist plastic (*Paraponisitul*), stilizat pictural (*Mama Anghelușa*), plakat (*Șoldan viteazul*), dadaist (*Kera Nastasia*), precubist (*Surugiul*), expresionist (*Clevetici*), cubist (*Ion Păpușaru*), pictural „metafizic” (*Coana Chirița*)... Într-o gazetă tipărită special pentru premieră, Kiriacoff anunța publicul: „Vom face o trecere prin evoluția artei teatrale, din vremurile lui Matei Millo până în zilele noastre”¹⁴. Ambianța vizuală, în care erau „primite” pe scenă, situa personajele într-o permanentă pendulare între trecut și prezent, nostalgie și ironie...

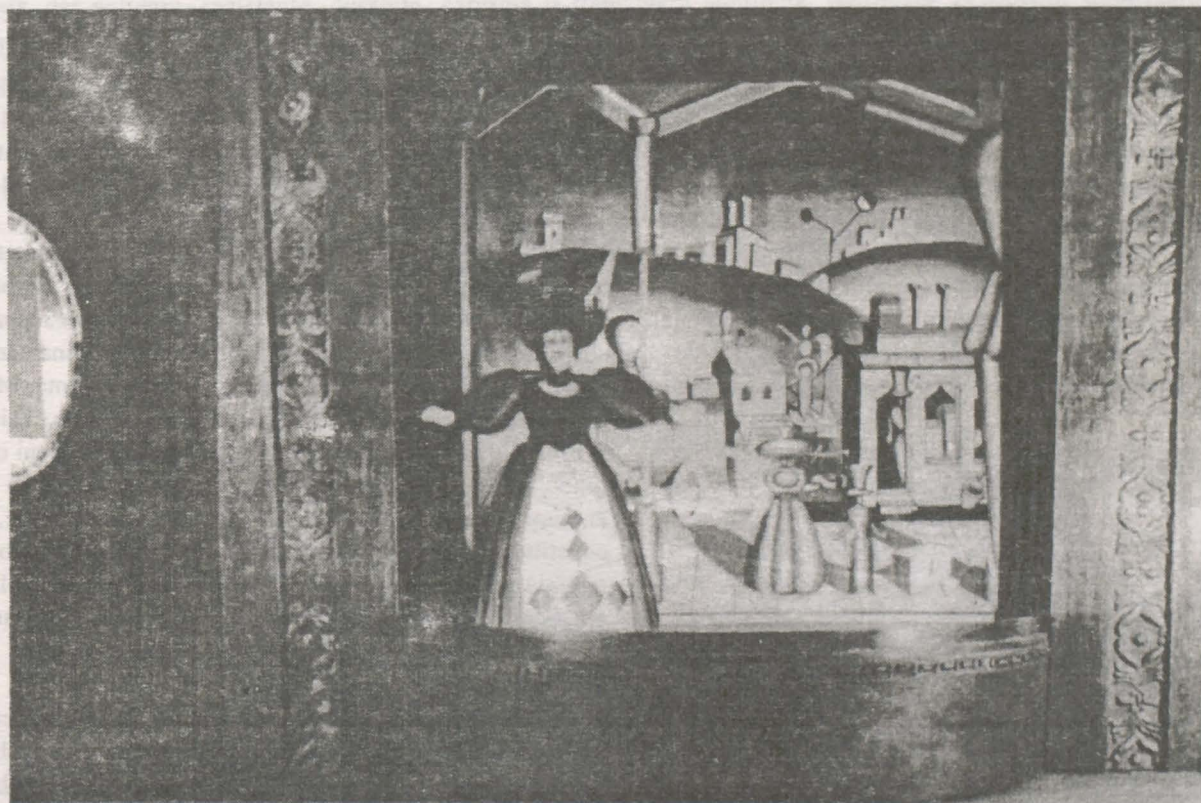


Fig. 3. Decor de Th. Kiriacoff pentru *Coana Chirița*, în 13 *canțonete* de V. Alecsandri, Teatrul Național din Iași, stagiunea 1935–1936.

Fără îndoială, atât arhitectonica Naționalului ieșean, cât și ornamentele sălii puneau în evidență – prin contrast – noutatea spectacolelor, varietatea rezolvării lor plastice.

După un deceniu de la venirea la Iași, cu prilejul înscenării *Amintirilor* lui Creangă (1939), Kiriacoff va declara că abia atunci, pentru prima dată, și-a schimbat modul de elaborare: „sursa de inspirație n-a fost nici imaginația mea, nici cărțile de specialitate, ci impresiile reale, culese la fața locului”, pe valea Ozanei, în munții Neamțului¹⁵. Totuși, documentarea de acest tip, prin contact direct cu spațiul sătesc evocat în spectacol, nu-l limitează la o simplă reconstituire – decorul valorifică propriile observații și „impresii” ale scenografului.

Din anii '40, colaborările cu Maican și Sava sunt tot mai rare, până la dispariție, iar Kiriacoff are de-a face cu regizori de talie mărunță sau, mai rău, improvizați. Arta sa se va consuma în gol, va străluci izolată (prin stilizări ilustrative, bine executate), nu se va mai implica în viziunea unor spectacole memorabile. Curând, se va transfera în teatrul de operă, pentru care mai lucrase uneori, ca și pentru operetă. Desigur, de-acum încolo, scenografia lui Kiriacoff va fi realizată și judecată după alte criterii.

¹⁴ *Curierul de Iași*, 28 septembrie 1935.

¹⁵ Th. Kiriacoff, *Decorul*, în caietul-program al spectacolului.

P

rintre scenografii care au colaborat cu celebra trupă din Vilna – stabilită, câteva stagiuni, în capitala noastră, la mijlocul anilor '20 – se afla și M. H. Maxy, pictorul atras de avangarda artistică de atunci și de diversele modalități ale decorativului. Maxy își începe activitatea scenografică odată cu aceea din cadrul Academiei de artă decorativă modernă, într-un moment când prezența sa devine tot mai remarcată la frecvențele expoziții ale avangardei. Ca și în paginile revistei *Integral* (1925–28), condusă de el, prin care teoretizează și difuzează „integralismul” românesc.

Deși nu va realiza un număr mare de decoruri (pentru aproximativ 20–30 de spectacole în cinci decenii), Maxy are, totuși, însemnătatea sa incontestabilă, fiind unul dintre principalii reprezentanți ai avangardismului în teatru. Exemplare, concludente estetic, decorurile sale se disting printr-o vizualitate tensionată dramatic, mai complex elaborată decât spațializările rigurose ritmate ale lui Marcel Iancu sau cele abil metaforice ale lui J. Perahim. Ceea ce frapază, de la început, în scenografia lui Maxy, este ponderea – neașteptată, desigur – a cunoștințelor specifice, rapid acumulate în contact cu câțiva iscusiți profesioniști, care nu-i anulau însă, tehnicist, libertatea propriilor intuiții și intervenții creatoare. Profesionalismul teatral dobândit nu-l va duce la rezolvări rigide, stereotipe, nu va șterge – pe scenă – personalitatea pictorului. Între viziunea pânzelor de șevalet și cea a decorurilor sale se pot constata corelații și similitudini pe care n-a încercat să le estompeze.

Pronunțându-se pentru „integralism”, lucrând alături de regizori care preconizau spectacolul „sintetic”, Maxy nu va fi un apărător dogmatic al specificului fiecărei arte. Dimpotrivă, el înțelege necesitatea unei simbioze a artelor, răspunzând sensibilității și exigențelor intelectuale din epoca sa. Într-un articol intitulat *Regia scenică – Decor – Costum*¹, aducând o bogată informație de specialitate ca să-și susțină poziția, subliniază rolul dinamizator al curentelor din plastica vremii pentru reforma teatrală în plină desfășurare. Scriind despre această reformă, Maxy

se referă, deopotrivă, la Reinhardt, Craig, Fuchs, Tairov, Meyerhold, Copeau, Vahtangov – la regizori europeni care, dincolo de deosebitele ideologii, metode și soluții, au fost animați de aceeași ostilitate față de teatrul anecdotic, re-constitutiv, iluzionist. După opinia sa, soluțiile de reformă teatrală propuse de aceștia nu pot fi desprinse de cultura plastică a fiecăruia; ele se dovedesc, totodată, opțiuni – mai mult sau mai puțin limpezite – pentru anumite orientări ale artelor vizuale.

În spectacolele de „avangardă” (câte au fost, la noi, în anii '20–'30), expunerea nemăsluită a practicabilelor, draperiilor, reflectoarelor, pictarea în manieră cubistă a panourilor, utilizarea funcțional-constructivistă a dispozitivelor de joc sunt tot atâtea procedee eficiente de desființare a iluziei realității pe scenă (pentru trupa din Vilna care practică, mai curând, o interpretare de manieră expresionistă). Stilul reprezentării capătă o neobișnuită elocvență, nu mai este subordonat descriptiv, limitat la precizarea ambianței acțiunii și, eventual, justificarea caracterelor, comportamentelor, în spectacol. Rolul scenografului se extinde: decorurile lui Maxy sporesc conotațiile imaginii scenice și, implicit, reprezintă un program estetic, teatral, „Decorul nu mai este mărirea la scară a unei schițe-tablou, ci o realizare în care iluzia optică a perspectivei aeriene este înlăturată” – consideră Maxy² – pentru a se obține o nouă funcționalitate.



Fig. 4. M. H. Maxy văzut de V. I. Popa.

¹ M. H. Maxy, *Regia scenică – Decor – Costum*, în *Integral*, nr. 2, aprilie 1925.

² *Ibidem*.

Practicabile pentagonale etajate, scări și paliere așezate într-o multitudine de unghiuri constituiau, pentru *Saul* de A. Gide (1925), zona centrală de forme dinamice, agitate, a unui decor ce-și păstra, însă, monumentalitatea, sensul ascendent. Tendința verticală și permanența unui element-nucleu, tronul regal, transfigurat geometric în linii ferme, plasat la înălțime, suspendat deasupra agitației de forme, îi relevau acest aspect dominant. O întretăiere cubistă de patrulater și triunghiuri indica fundalul arhitectonic.

În montarea „misterului dramatic” *Sapsay Zwi* de S. Asch și J. Julawsky (1926) regăsim rezolvarea picturală cubistă a fundalului, singur element decorativ în primul act, pentru ca, în următoarele, ponderea construcției concrete să crească, având, desigur, consecințe asupra dinamicii și semnificațiilor jocului actoricesc. Pe fundal, imaginea ghetto-ului, din cetatea aflată sub ocupație otomană, devine un conglomerat simbolic de fragmente arhitecturale (ziduri, porți, creneluri, frontoane, pietre de mormânt) organizat piramidal. Sugestivitatea scenografiei lui Maxy este constant dependentă de supratema fiecărui spectacol. Nu se limitează să indice locul acțiunii, dar implică o concepție, nu numai plastică, un punct de vedere, ceea ce se întâmpla destul de rar în stilizările scenografice din acel deceniu. Prin aglomerarea și ritmica formelor acut geometrizate, fundalul pictat aduce imaginea unei civilizații supuse distrugerii, dar solidare, rezistente, durabile, exprimă o frământare conținută, reprimată, la capătul suportabilului.

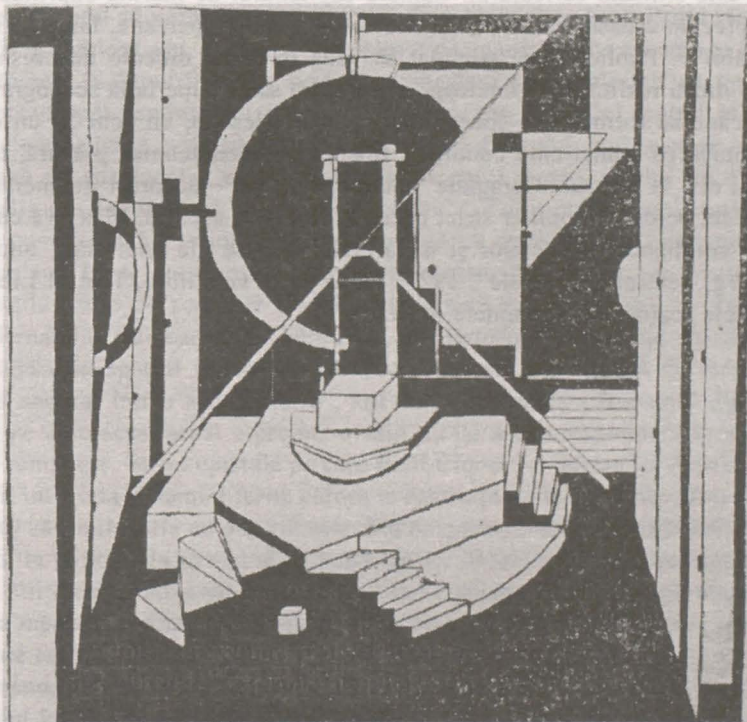


Fig. 5. M. H. Maxy, decor pentru *Saul* de A. Gide (1925).

Spațiul scenic, orizontal, vast la început, primește tot mai multe practicabile în combinațiiuitoare. Așa cum arată schițele rămase, palatul sultanului se detașă în culori puternice, stridente, pe fondul întunecat, nocturn. Apoi, însă, culorile se „răcesc” și susțin gravitatea momentelor din ultimul act. Odată cu dezvoltarea dramei, cu evoluția și dezvăluirea finală a eroului ca un „fals Mesia”, decorul trece, deliberat, de la pictural la tridimensional constructivist. Pe când soluția picturală incipientă a fundalului este adecvată comportamentului verbal, declarativ sau expozitiv, treptele ce se înmulțesc permit caracterizarea efectivă a celui care le urcă, privit de popor ca un nou Mesia, și care sfârșește prăbușindu-se ca un renegat. Picturalul însoțește cuvintele ce provoacă imaginația și iluzia – decorul construit este destinat acțiunilor concrete, manifestărilor efective.

Maxy intervine în spațiul scenic, dar nu-l copleșește, nu-l acoperă total. Ceea ce păstrează vizibil din scenă este util pentru că-i pune în evidență decorul creat. Construcțiile sale din lemn și pânză lasă să circule aerul scenei, îi fac sensibile punctele cardinale. Decorurile au o compoziție clară, cu trasee de semnificație precisă. Atenția scenografului nu este acordată doar desfășurării și confruntării volumelor, ci și suprafeței colorate care se expune luminii sau umbrei, liniei care delimitează sau indică. Deși construite, decorurile sale de atunci nu par greoaie, masive peste măsură. Contează linia lor, care măsoară și dimensionează în spațiu, unește și stabilește relații; ca și în pictură, unde Maxy „se servește foarte mult de linie, tot atât de mult cât și de fragmentele colorate”³.

³ Petru Comarnescu, *Expoziția M. H. Maxy*, în *Rampa*, 27 febr. 1927.

O linie care, uneori, se materializează în șipcle lungi de lemn folosite. La *Omul, bestia și virtutea* de Pirandello (1926) interioarele piesei erau doar marcate cu astfel de șipci care le conturează și decupează, dar nu restrâng jocul actorilor pentru că „pereții [...] sunt schematici, transvizibili, eroii continuă dialogul verbal și, practic, dincolo de culise”⁴, putând fi urmăriți în orice cotlon al scenei. Era un decor „aerat”, de o maximă transparență, ce favoriza continuu prezența expresivă a actorului. Concepția antiiluzionistă ținea seamă stilistic de relația dintre interpreți și personajele pirandelliene. În articolul amintit, Maxy arăta, de altfel, că decorul și actorul – fiecare cu posibilitățile sale – „conlucrează pentru aceeași imagine plastică, în funcție însă de dramă”⁵. Adică, pentru realizarea unei viziuni scenice coerente, unitare, dependente de semnificațiile și factura textului. De astă dată, cronicarul a observat și a consemnat concordanța: „încăperea pare o colivie de păsări în care bieteale viețuitoare circulă după ironia și planul lui Pirandello”⁶. Poziția estetică a scenografului – ce nu acceptă să lucreze în „trompe-l'oeil” – este acum corelată cu modalitatea pirandelliană de demistificare.

Decorurile lui Maxy pentru spectacolele trupei din Vilna – dar și pentru altele de mai târziu – își propun să fie un comentariu plastic cât mai adecvat dramei, apelând la soluții care incită imaginația spectatorului. Pentru piesa lui Pirandello, mobilierul și obiectele își afișează apartenența într-un mod evident ironic, relația dintre ambianța casnică și proprietarul ei este stilizată caricatural. Camera căpitanului de marină cuprinde o scamă de „elemente navale: masa e prăvălită precum creasta unui val, scaunele sunt ancore spetezite, lampa e o ancoră, etajerele sunt din pupe și prore de corăbii”⁷. Publicul este stimulat să vadă în decor dincolo de obișnuințe, să nu rămână la aparențe, să nu caute doar iluzia realității, să înțeleagă o metaforă sau o hiperbolă scenografică. Decorul devine un exercițiu de vedere, încercând să formeze, la spectator, „un ochi telescop, un ochi X, un ochi Röntgen”⁸.

Să nu oitem, totuși, că atunci când condițiile financiare, scenotehnica precară, timpul scurt de montare impun, Maxy va executa și el – la Teatrul „Caragiale” sau la Barașeum – decoruri fragmentare, economice, ușor de schimbat, din panouri pictate, perdele, mobilier strict necesar. Dar și în acestea, Maxy va cultiva, uneori, contrastul revelator dintre realitatea cotidiană a obiectelor și metaforele plastice ale unei stări, unui sentiment, unui gând (*Camarazii* de A. Strindberg, Teatrul „Caragiale”, 1927; *Maya* de S. Gantillon, Teatrul Liber, 1932), la fel cum în pictură „amestecă elementele realiste și elementele abstracte”⁹.

⁴ Gh. Dinu, *Teatrul Central Înscurmări moderne*, în *Integral*, nr. 10, ian. 1927.

⁵ A se vedea nota 1.

⁶ x x x, *O piesă de Pirandello la Teatrul Central*, în *Rampa*,

nr. 2731, 1 dec. 1926.

⁷ Gh. Dinu, *op. cit.*

⁸ *Ibidem*.

⁹ Petru Comarnescu, *op. cit.*

În *Omul fără destin* Emil Cioran se întreabă: „câtă moarte ați lăsat în urma voastră, pentru ca să aveți dreptul să vorbiți despre viață?”. Prin creația sa, Emil Botta răspundea acestei interogări aparent destinate retoricii. La rândul său, spirit anxios, istovit de spaima vieții curente și a morții, „năuc pe terenul faptei și lucid între fantomele închipuirii sale”, avid de cunoaștere și nemulțumit de necuprinderea ei, actorul și poetul acumulasă deopotrivă atât sentimentul stingerii elegiace, cât și pe cel teatral al morții devenite iluzie și convenție a scenei: „Sinele elegiac se exprimă și *eul* (cealaltă față a visului, partea ce se obiectivează, se mistifică), judecă, nuanțează, creează un spectacol. Cel dintâi are sentimentul morții, dublul lui are timpul și dispoziția să numească moartea «canalia cea luminoasă», «doamna cărunță»”¹. Din perspectiva creației sale artistice cele două tărâmurii comunică și se completează. Dorința de transcendență nu apare în acest caz nici imposibilă și nici nu se lasă suspectată de disimulare. El se aventurează în această căutare din dorința de a aduce lumii de aici mesajul celeilalte. Din toate morțile trăite pe scenă și din cele imaginate în versuri ori în proza fantastică, realizase o experiență unică și inalienabilă. Cei care l-au cunoscut au mărturisit că într-un fel sau altul, exersând o „ars moriendi”, Emil Botta aduce în spațiul scenei „viziuni” de dincolo, din ținutul de fantome pe care-l explorase, părănd „cineva nemișcat ancorat într-o apă fumurie”, așa cum se vizualiza într-unul din minunatele sale versuri. Comunicarea metafizică pe care acest artist a propus-o sălii nu își are corespondent în nici una din personalitățile recunoscute ale teatrului românesc. Într-o epistolă pe care Emil Cioran i-o adresa lui Arșavir Acterian se împărtășește același sentiment al trăirii lui Botta în lumi diferite cărora le desființează frontierele: „Am aflat de la prietenul nostru comun [Barbu] Bre[zianu] că Emil Botta nu mai trăiește. Mă obișnuisem să-l consider atât de desprins de toate, încât vestea morții lui n-a trezit în mine nici cea mai mică înmărmurire. Reacția mea nu are nimic de-a face cu orice formă de indiferență ar exista. Știi bine că am avut o părere strălucită despre el și că singurătatea în care a trăit în acești ultimi ani exercita asupra mea o adevărată fascinație. Dar, în fine, de vreme îndelungată el era deja în celălalt tărâm, de partea cealaltă, legat de cei vii doar printr-un accident”². Făcându-i pe oameni să simtă misterul și fiorul morții, Emil Botta dezlega, pe rând, enigmatul vieții. Pe scenă, locul unde viața se exprimă total, moartea nu poate lipsi deoarece reprezintă spațiul în care se naște și moare fiecare gest sau intonație, ele nemaiputând fi repetate identic. Întrebat de Monica Săvulescu dacă nu s-a simțit tentat să scrie și piese de teatru, Emil Botta se mărturisește, în maniera sa caracteristică, eludând apelul la concret și apelând la un vis în care a scris ceva ce ar semăna cu o înscenare: „Se făcea că era un salon și mulțime de femei prea frumoase în salonul acela. În actul doi trecea prin salon un tren cu locomotiva în frunte. Și un deshumat, claie de viermi, conducea trenul, ținând în mână steagul de cantonier. Și m-am trezit din coșmar amețit de sentimentul unei vocații care nu a existat, împovărat parcă de greul acelui tren care trecea prin salon”³. Nu întotdeauna în ce a scris sau a jucat Emil Botta moartea echivalcă cu somnul și regăsirea liniștii, căci ea însemna și ceva ce-i rănea profund spiritul, îngrozindu-l, degradarea corpului material, proces pe care-l trăiește mai intens reamintindu-și de morțile adevărate petrecute în familia sa și mai ales de cea care avea să-l marcheze de timpuriu, cea a tatălui său. Chinul de care nu poate scăpa, pe care nu-l poate ocoli și pe care-l va sublinia în poemele sale este cel al neidentificării prin moarte a chipului cândva iubit: „*Ridică-te din jilf, tată/ o, ce mare te-ai făcut,/ și-a crescut barba imensă,/ de nu-mi spuneai Emil, nu te-aș fi cunoscut/ Și mâinile tale sunt pline de pământ, de ceață.../ Cum ai ajuns aici dintr-o noapte fără hotare?/ N-ai găsit pe acolo un ac și un fir de ață/ ca să-ți coși haina și desfundatele buzunare!/ Subterani, de ce i-ați ros ghetete?/ De ce i-ai spart sticla*

¹ Eugen Simion, *Comediantul, ce tragedie!*, în vol. *Emil Botta interpretat de ...*, București, 1986, p. 300.

de mulțumit de Jeni Acterian, București, 1991, p. 531.

² Emil Botta, *O neliniște infinită*, în *România literară*, 24 iunie 1977.

³ Emil Cioran, *Correspondență*, în vol. *Jurnalul unei ființe greu*

ochelarilor, tu argilă?/ Noapte, de ci i-ai topit pe buze/ veninoasa pastilă?”⁴ (din poezia *Portret*). Obsesia sfârșitului se regăsește în fiecare din căutările sale și de fiecare dată, trecând de la trezie la somn, este altfel închipuită. Anton Holban publica în revista *Vremea* din martie 1931 un eseu intitulat *Cuvinte despre moarte*, concluzionând astfel: „A gusta moartea (cu spaimă sau deliciu, în orice caz, a fi impregnat de ea) este un talent special, și oamenii talentați sunt rari”. Emil Botta poseda acest talent și prin aceasta a devenit un nume singular pe scena românească. Fie că a fost Werther, erou romantic ce hotărăște să aleagă moartea în locul soluțiilor pe care viața i le oferă, fie că a fost fragilul adolescent din *Anno Domini* care sfârșește datorită slăbiciunii inimii (așa cum în anul 1977 la 24 iulie avea să se stingă și Emil Botta, interpretul personajului), fie că l-a întrupat pe Othello, sau Ion din *Năpasta* așa cum mărturisea, Emil Botta a murit de multe ori pe scenă. Ioan Lăcustă relatează într-un număr din revista *Teatrul* modul în care acesta se identifica cu personajul interpretat (Ion din *Năpasta*), ducându-i mai departe chiar de scândurile scenei trăirile. Episodul pare ivit din histrionismul lui Botta, dar poartă în el întreaga semnificație pe care o acorda interpretul artei sale. Se regăsesc deopotrivă gravitatea și smerenia cu care ființa de aici întâlnește lumea de dincolo. În timpul unei reprezentații cu *Năpasta*, autorul relatării a pătruns în cabina actorului cu intenția de a-i solicita un autograf pe un volum de versuri și a asistat incremenit în fața următoarei scene: „Cu mâinile pe piept, Emil Botta stătea întins pe pătucul lui din cabină. În straie de sac, un mort fără giulgiu și sicriu. Cabiniera l-a atins, spunându-i rugămintea mea: «Nu pot, iartă-mă, mor acum... după final... Atunci poate»”⁵.

Tendința de alunecare spre extatic și transcendental va caracteriza și va particulariza rolurile în care Emil Botta va evolua. El va fi nu atât creatorul unor personaje, cât a unor „stări”, iar publicul, fie că va dori sau nu, va intra în rezonanță cu acestea: „În ciuda nenumăratelor schimbări de roluri, dată fiind marea sa credință cu care comunica totul, Emil Botta juca rolul lui Emil Botta. Fiindcă, în acea clipă, mai mult decât întotdeauna, acest artist, a cărui personalitate clocotea sub tot ce făcea, ajunsese în sfârșit să se identifice cu marele său rol, jucat și atunci când îl interpreta pe Othello, ori pe Ion din *Năpasta*, și atunci când recita *Meșterul Manole*, ori *Sara pe deal*, și atunci când, scriindu-și poezia, se ipostazia în personaje atât de diferite”⁶. Ca orice creator autentic, el își domina personajele și rolurile în care era distribuit sau cele în care singur se distribuia.

Doina Uricariu se reîntoarce la epoca structurării personalității lui Emil Cioran așezându-o sub semnul oximoronului „luminilor sumbre”, constatând că: „epoca formării celor doi scriitori n-a fost doar pelicula de aur a unui fundal de pictură medievală, reunind într-o opacitate strălucitoare ființe, care nu par să respire același aer. În anii '30 au existat neliniști comune și tinerii scriitori s-au întâlnit existențial și spiritual și estetic într-un mod pe care-l pot invidia generații mai puțin solidare în sensul construcției de sine”⁷. Ceea ce la Emil Botta devenea expresia unui limbaj poetic și teatral se regăsea la Emil Cioran în textura de gânduri a scriiturii. De starea de care vorbește în *Antropologia filosofică*, Emil Cioran se apropie de Emil Botta în actul creației – neconformiști și inconfundabili –, cei doi, prin sinceritatea și intensitatea sentimentului, se aseamănă: „E mai confortabil întinericul și negația, față de lumină, creație etc. Desigur e mai confortabil dacă acel întineric nu este pasivitate, indolență imbecilă sau negație criminală. Dar când întinericul este o realitate ce crește în tine cu lumina în cea mai încordată dialectică, atunci când te ard și te consumă toate imensitățile de noapte ce evoluează în tine ca niște cangrene criminale, când negi totul pentru că nimic nu rezistă iubirii și când vrei să te salvezi prin lumină pentru ca să mori numai prin întineric, ci și prin lumină, de o moarte integrală”⁸. Din aceeași zonă a amurgului, cei doi vor elogia frumusețea stranie și vital *maladivă* a singurătății privity ca unicitate, acceptând și impunând răsturnarea formulării *a fi în viață pentru moarte* în *a fi în moarte pentru viață*. Emil Botta înțelege ceea ce mulți oameni ignoră: că se poate „gândi viu asupra morții”⁹. În toate rolurile interpretate se inserează valabilitatea acestei interpretări. El convinge atunci când se adresează unui dincolo al ființei.

S-a vorbit mult în teatrul modern de rolul măștii, iar teoreticienii și reformatorii teatrului s-au reîntors spre această expresivă „mască a rolului”, care disimulează obrazul: „Ce ar fi dacă fața omului ar putea exprima adecvat toată suferința interioară, dacă în expresiune s-ar obiectiva întreg chinul interior? N-ar trebui atunci să vorbim cu mâinile pe față?”. În rolurile pe care le-a interpretat, Emil Botta a jucat cu chipul descoperit și, așa cum observase și Ion Pîllat, „cu subconștientul descoperit”. Acesta se referea însă la poezia lui Emil Botta și nu la arta sa scenică. Aici artistul elimină orice cenzură, stările de extaz și reverie pun stăpânire pe acest „hidalg la castelele maturității”, cum singur s-a numit. Închis, izolat de oameni în viața diurnă, el pune în actul scenic toată dorința comunicării. Tot Emil Cioran remarcă într-un text că se pare că Dumnezeu i-a exilat pe unii dintre oameni pe pământ. Tema exilului

⁴ Idem, *Portretul*, în volumul de versuri *Un dor fără sațiu*, București, 1991, p. 32.

⁵ Ioan Lăcustă, „... un cerb obosit”, în *Teatrul*, nr. 7–8, 1979.

⁶ Ileana Mălăncioiu, *Emil Botta juca rolul lui Emil Botta*, în vol. *Emil Botta interpretat de ...*, p. 328.

⁷ Doina Uricariu, *Eco eseuri*, București, 1989, p. 105.

⁸ Emil Cioran, *Antropologia filosofică*, Craiova, 1991, p. 21, 22.

⁹ Doina Uricariu, *op. cit.*, p. 76.

pe pământ se potrivește poate cel mai bine lui Emil Botta. Ileana Mălăncioiu înregistra o ultimă imagine a Poetului și Actorului: „senin între morții cu care a comunicat mai intens decât cu cei vii”¹⁰. Pentru fiecare dintre lumi, însă, s-a vrut mesagerul celeilalte, animând cu verbul ținutul nemișcat și glacial al morții și aducând în spațiul vieții și al scenei solemnitatea, rigoarea și elocința unei solii de „dincolo”.

Climatul teatral interbelic, în care Emil Botta își înscrie debutul, se caracteriza prin eforturile unor regizori, actori, scenografi și teoreticieni de a revoluționa arta scenică românească: „Trăind într-un adevărat vârtej al revelațiilor în care se suprapuneau și se încrucișau sisteme estetice, școlii artistice și mode diverse, în lumea creatorilor scenei opțiunile au fost rareori constante sau unice cu excepția, poate, a lui V. D. Bumbești”¹¹. Revenit din Franța, devine un consecvent admirator a lui Firmin Gémier și Jaques Copeau; regizorul Aurelian Maican stă un timp sub semnul expresionismului, Victor Ion Popa se atașează de teatrul lui Appia iar Soare Z. Soare, discipol și elev a lui Max Reinhardt, debutează sub influența acestuia. Ion Sava optează pentru Giulio Bragaglia și Alexei Tairov. În jurul unor personalități teatrale apar grupări care-și propun să revitalizeze scena românească: *Studio, Teatrul liber, Insula, Poesis, Atelier* apar și se sting pe măsură ce interesul pentru ele dispare. În anul 1932, Ion Damian și Emil Botta, tineri absolvenți ai Conservatorului de artă dramatică, au pus bazele Companiei *Treisprezece și unu*. Cu sprijinul lui G. M. Zamfirescu ei susțin la Casa Ziariștilor un prim spectacol cu piesa lui Ferdinand Bruckner, *Molima tinereții*. Din distribuție au făcut parte: Mania Antonova, Tanți Cocea, Lucia Demetrius, Ecaterina Predescu, I. Gheorghiu, Emil Botta și Eugen Stoicescu. Piesa, în versiune franceză *Le mal de la jeunesse*, s-a jucat în decembrie 1931 la Théâtre de l'Œuvre. Acțiunea se desfășura într-un oraș universitar german, iar cele trei acte alcătuite se petrec în pensiunea doamnei Schimmelbroad. Personajele de factură romantică stau sub semnul lui Novalis: „Rien ne distingue autant l'homme de la nature, que le penchant auquel il s'abandonne d'aimer la maladie et la douleur...”, pe care de altfel îl și citează Petrel, scriitorul din piesă. Din nou moartea apare ca o atracție irezistibilă, în fața căreia personajele cedază, pe rând. A epuiza cunoașterea vieții echivalează cu ajungerea la sfârșitul ei. Désiré, Marie și Freder se grăbesc să-și împlinească destinul prin moarte. Acest text ar constitui pentru Sigmund Freud un excelent model demn de a fi psihanalizat. Petru Comarnescu, care consemnase cu această piesă debutul lui Emil Botta, reamăna faptul că titlul piesei în versiunea franceză „este simbolic pentru biografia lui”, a aceluia pe care prietenii îl numiseră după titlul unei piese din repertoriul trupei de la Vilna „Cântărețul tristeții sale”. Lui Petru Comarnescu, Emil Botta îi va mărturisi că „nu s-a împăcat niciodată cu această poreclă. El nu s-a considerat niciodată „Cântărețul tristeții sale”, ci s-a simțit cântărețul tristeții noastre – a generației din care facem parte”¹². Ca un adevărat personaj romantic el își va reaminti clipele zbuciumatei sale tinereți: „Și sunt lăsate să înnebunească, aprinse la locul tinerețelor mele, Foamea și Setea, Frenezia și încremenirea, personagiile realului meu, ale adevărului meu”¹³. Pe aceeași scenă „improprie” a mai avut loc spectacolul *Georges Dandin descătușat*, adaptare după Molière de I. Ligeti și M. W. Dan, succedat de spectacolul cu piesa *Vreți să vă jucați cu eu* de Marcel Achard (traducere de Mircea Ștefănescu), în regia lui Sandu Eliad. Cu această ultimă înscenare activitatea grupului *Treisprezece plus unu* încetează. Emil Botta va continua să viseze însă la o nouă grupare, comunicând această intenție într-o epistolă adresată lui Petru Comarnescu: „Niciodată nu voi ști să-ți mulțumesc pentru amicitia ce-mi arăți. Am cugetat, am șovăit și m-am hotărât: te rog dragă Titel să nu atragi atenția lui I. M. Sadoveanu asupra persoanei mele. Nu vreau să intru la Teatrul Național. Aș avea, poate, un salariu onorabil (poate), o pâine asigurată, cum se zice, dar asta ar însemna să-mi ucid, chinându-l, sufletul. Sunt o fire mâncată de îndoială, dar vai de credința ce izbucnește din noianul îndoielilor mele. Ceea ce visez voi realiza în pofida oricăror piedici. Îți promit că în curând voi fi alt om. Tot ce mai e în mine entuziasm, poczie, talent, voință de a învinge voi dedica stăruitor acestei acțiuni. Gruparea de teatru Ariel va fi o realitate”¹⁴. O realitate a fost însă faptul că pe scena Teatrului Național va înregistra marile succese ale carierei sale în *Îngerul a vestit pe Maria, Cavalcada spre stele, Unchiul Vanea, Trei surori, Othello și Năpastă*, dacă ar fi să menționăm numai titlurile câtorva piese. Petru Comarnescu a văzut întotdeauna în Emil Botta și în atitudinile sale față de viață expresia unui suflet romantic. El a fost nu numai Werther, ci și un Hamlet în viziune romantică, ale cărui aspirații întâlnesc obstacolul vieții curente: „La Emil Botta neliniștile, insatisfacțiile, suferințele au fost mai adânci, datorită hipersensibilității sale, datorită unei trăiri ce i-au dezamăgit – încă din anii fragezi – romantica așteptare a unei armonii dintre viața sa lăuntrică și viața cotidiană. «Am sugrumat statuile vârstei mele» mărturisește el într-un poem”¹⁵. Lecturile artistului subliniază la rândul lor afiniități cu poczia romanticilor Coleridge, Keats, Poe, Nerval, Hölderlin.

¹⁰ Ileana Mălăncioiu, *op.cit.*, p. 328.

¹¹ Margareta Andreescu, *Grupări teatrale interbelice și încercările lor novatoare. În Studii și cercetări de istoria artei*, tomul 19, 1972, p. 55-65.

¹² Petru Comarnescu, *Folclor și universalitate în arta poetică a lui Emil Botta*, în vol. *Emil Botta interpretat de ...*, p. 159.

¹³ Emil Botta, *O simplă viață*, în vol. *Emil Botta interpretat de ...*, p. 70.

¹⁴ Emil Botta, *Correspondență*, Muzeul literaturii române (Arhivă).

¹⁵ Petru Comarnescu, *op. cit.*, p. 154.

Pe scena *Teatrului Liber*, Emil Botta se va remarcă în piesa lui Simon Gantillon (autor dramatic, publicist și ziarist francez), ale cărui piese ca *Ciclón* (1923), *Maya* (1924), *Notre-Dame al viselor* au constituit succesul companiei lui Gaston Baty în rolul romantic din piesa *Maya*, care a reprezentat unul dintre textele cele mai apreciate ale literaturii dramatice interbelice. Ea a fost prezentată pentru prima oară la Paris la Studioul Champs Elysee la 2 mai 1924, fiind reluată la 16 aprilie 1928 la Théâtre Montparnasse. Succesul imens de care s-a bucurat se explică și prin faptul că s-a tradus în peste optsprezece limbi și a apărut în repertoriul foarte multor teatre. Personajul central, Bela se reflectă în oglinzile mai multor vârste, devenind Bela-Maya, „personaj mitologic, aparență și iluzie... femeie și foc”.

Personajul interpretat de Emil Botta, om al mărilor, al evaziunilor și al solitudinii, aduce inevitabil în scenă misterul romantic al depărtărilor, exotismul țărilor de unde vine. În jocul lui, Cicerone Teodorescu remarcă „o acuitate a sensibilizării textului neobișnuită la un debutant”.

În anul 1938, pe scena Teatrului Național, pe care Emil Botta o evitase anterior, debutează în *Suferințele tânărului Werther*, alături de d-nii Gingulescu, G. Demetrescu, C. Mitru, I. Anastasiad, M. Balaban, V. Crețoiu, I. Rădulescu, Stroc Atanasiu, N. Moțoc și doamnele Elvira Godeanu, Dina Mihalcea, Marcela Demetriade, Nelly Cutava, Silvia Hodoș etc., adaptarea textului pentru scenă aparținând Mariettei Sadova și Luciei Demetrius. Pentru Emil Botta, Werther părea pe măsura marilor sale disponibilități. Sentimental, imaginativ, interiorizat, exaltat în fața naturii, pe care o privește ca pe o poezie a infinitului, dezechilibrat în raport cu lumea în care trăiește, Werther vorbește despre o „neprielnică nerăbdare interioară” și despre „viața ca vis”. Încătușat de realitate ca într-o „temniță”, personajul își recapătă libertatea prin moarte. Werther ca erou romantic cu o *natură problematică* se definește prin acel caracter „care nu se simte adaptat în nici una din situațiile în care s-ar găsi și pe care nu-l poate mulțumi niciuna; o situație din care rezultă un enorm conflict, care mistuie viața, fără să-i aducă vreo satisfacție”. Neînțeles, schimbător în dispoziții, straniu în opiniile celor din jur, eroul lui Goethe corespunde imaginii poetului *Întunecatului April* care are un lirism de o calitate rar întâlnită pe scena Naționalului, și, drept revers al inexperienței, prospețimea exploratorului de „mari zăcămintele de fantome”¹⁶, după cum va observa N. Carandino. În 1967 actorul Emil Botta îi adresa prietenei sale Atena Parascopol câteva rânduri. Ele readuc în actualitate personajul romantic interpretat odinioară. Pe Werther și Botta îi unește același sentiment de însingurare în fața lumii, care nu-i înțelege: „Aș fi vrut să scriu aceste cuvinte, spirituale ca un zâmbet, ca un răs aruncat asupra durerii. Dar, iată, în clipa aceasta și nici în clipele care vor urma, nu am umor; sunt ca în tragedia elină, acel ciudat personajiu, Cântărețul TRISTEȚII SALE”, cineva cu suflet bolnav. [...] Eu sunt același, fidel mie însumi, nefericit că trăiesc într-o lume care mă îngrozește. Iată un citat spaniol care mie îmi spune mult: toda esta gente me espando – toată această lume mă înspăimântă. (Cervantes)”¹⁷. Petru Comarnescu sesizase exact faptul că E. Botta poseda o structură sufletească și o orientare romantică, chiar dacă în stilul lui interpretativ și în opera sa poetică el va depăși procedeele specifice acestui curent. Artistul va oscila între interiorizare și dedublare, posedând și trăirea romantică și „artificiul” ei în același timp. În stagiunea 1953–1954 Sică Alexandrescu pune în scenă *Căruța cu paiețe*, avându-i ca protagoniști pe Marcel Angheliescu, în rolul lui Matei Millo, George Timică, în cel al sufleurului Smarandache și Emil Botta, în rolul lui Mihai Pascaly. În piesa lui Mircea Ștefănescu, ca și în istoria teatrului românesc, maniera romantică de joc a lui Pascaly se întâlnește cu stilul interpretativ realist, pe care-l promovează Millo, și aceste două curente se transmit mai departe teatrului românesc. Pascaly-Botta nu apare numai ca o distribuie oportună, ci și ca o soluție de continuitate. Între primul interpret al lui Hamlet pe scena noastră și cel care a trăit în imaginarul multora acest rol, se pot stabili unele afinități. Prin *tânărul întâi rol*, Emil Botta a avut desigur prilejul trăirilor romantice, dar și pe cel al despărțirii prin ironie de ele.

Acceași „nepace-i în spiritul meu” va spune Emil Botta în poemul *Învinsul*, reconfirmând ipoteza lui Petru Comarnescu că ne aflăm în prezența unui suflet romantic, chemat de dorul nefinței, a somnului și a morții.

Pe scenă, el nu l-a interpretat niciodată pe Hamlet. În rolul în care Eugen Jebeleanu îl vede distribuit chiar la începutul carierei sale și cel pe care Emil Cioran regreta că nu l-a putut vedea jucând, cel al lui Hamlet, Botta n-a evoluat niciodată. A jucat din dramaturgia shakesperiană în *Regele Lear*, *Romeo și Julieta*, *Othello*, *Macbeth*, dar în rolul ce îi era parcă anume destinat n-a apărut nicicând. În imaginarul unora însă era *prințul Hamlet care scrie poezii* și mai era, după opinia lui Pompiliu Constantinescu, „un Hamlet imaginativ, dublat de un Pierot sentimental”.

Poza teatrală, retorismul, artificiul se topesc în poezia care devine cadru generos de expansiune lirică: „Poetul acesta este, se-nțelege, și un actor, hamletismul fiind, cum s-a observat de atâtea ori, modalitatea preferată de expunere”¹⁸.

¹⁶ N. Carandino, cronică la *Suferințele tânărului Werther*, în vol. *Teatrul așa cum l-am văzut*, București, 1986, p. 50, 51.

¹⁷ Emil Botta, *Correspondență*, în *Almanahul literar*, București,

1985, p. 179.

¹⁸ C. Regman, *Emil Botta, Poezii*, în *Luceafărul*, nr. 27 din 2 iulie 1966.

Una din cele mai fascinante ipoteze hamletice îl înfățișează ca pe un Doctor în *știința melancoliei*: „S-a spus despre Emil Botta că e fantast, dandy, romantic, macabru, cabotin. Sigur, este. Dar peste toate el este doctor în știința melancoliei – *ars magna* –, aceea care ne face să știm că suntem și mai ales cum suntem, pieritori. S-a spus că Emil Botta poartă o mască. În teatrul antic, masca se chema *persona*. Ei bine, ceea ce-l dețasează pe Emil Botta de toți egali lui este – în afara lirismului său inimitabil – o superbă personanță”¹⁹.

În jurul anului 1924, rolul lui Hamlet a fost interpretat de Demetriade și de Nottara, primul fiind primit de public cu un entuziasm imens, celălalt cu rezerve. Mult timp s-au comparat cele două interpretări și, în mod firesc, au constituit repere în arta interpretativă. A stărui în amintirea multora și Hamlet interpretat de Grigore Manolescu. Fascinează însă faptul că un actor, care nu a materializat scenic niciodată rolul prințului melancolic, s-a fixat în memoria multora la frontiera dintre realitate și vis, dintre materializare și iluzie. Și chiar dacă nu a fost pe scenă prințul Hamlet, Emil Botta poartă în trăsăturile sale esențiale silueta de fum și poezie a prințului Danemarcei.

Pentru William Butler Yeats, autorul pieselor *Cavalcada spre stele*, *Cathleen la Houlihan*, *Clepsidra*, *Pe plaja de la Dublin*, *Deirdre*, axul central al oricărei reprezentații scenice trebuie să-l reprezinte actorul, care-și desăvârșește arta prin atenția acordată *rostirii* textului: „Emoțiunea prilejuită de muzica graiului e istovitoare, ca orice emoție intelectuală, și prea puțini sunt oamenii cărora le plac emoțiile istovitoare; iată de ce actorii au început să vorbească așa cum ar citi ceva dintr-un ziar”²⁰. Emil Botta, interpretul lui Martin din piesa lui Yeats *Cavalcada spre stele*, adera cu siguranță la aceste opinii, dovedindu-se pe parcursul carierei sale artistice un tragedian capabil să creeze „emoții istovitoare”. Pe această linie și-a înscris evoluția, chiar dacă acest mod de interpretare nu convenea „regiei concrete”, teoretizate de Camil Petrescu, care cerea actorilor o vorbire fluentă, asemănătoare celei folosite în viața curentă. Botta intuise însă că un asemenea stil de interpretare depersonalizează artistul, diminuându-i importanța și înscriindu-l definitiv în sfera unui teatru psihologic și psihologizant. Yeats spunea că: „Teatrul a început prin ritual și nu se poate reîntoarce la vechea-i măreție fără să reînscăuneze cuvintele în pierduta lor suveranitate”²¹. Ca un adept intuitiv al școlii lui Talma, autorul acestor rânduri și actorul român, primul prin teorie și celălalt prin practica de joc, reîntorc teatrul la importanța rostirii, pentru ca astfel să evidențieze ceea ce este imperisabil în ființa umană, generând „purificarea adusă de milă și spaimă, imaginație și intelect”. Dacă în 1938 Camil Petrescu ataca acest stil interpretativ, considerându-l afectat și incompatibil cu scena teatrului modern, un alt contemporan al artistului, Tudor Arghezi, avea în 1947 să elogieze capacitatea de persuasiune a acestui limbaj scenic și valoarea intelectuală a comunicării lui cu sala: „L-am văzut pe Emil Botta precizând exact, cu timbrul, sensul cuvântului central și înțelesul unei fraze cu arabesc, trăind cu inteligența, cu inima și cu presimțirea gradelor suitoare și de scoborâș al unei idei, pe care știe s-o desfacă și s-o deschidă ca pe un evantai, pe jumătate, pe sfert sau pe arcu întreg. El trăiește, gândind, mutând minutarele interioare ale inteligenței, după bătaie. Un mare actor!”²². Ceea ce în accepțiunea unuia însemna virtualități maxime ale unei tehnici de joc, altuia îi apărea ca retorică golită de sensuri, artificiu și convenționalism.

În anul 1945, când realiza pe scena Teatrului Național din București spectacolul cu piesa *Cavalcada spre stele*, Ion Sava recomanda spectatorilor să vină la teatru „călare pe câte un unicorn”, ceea ce, de fapt, avertiza publicul acelui timp să renunțe la dispozițiile facile, recreative cu care un „teatru digestiv” îi familiarizase, în favoarea poeziei, a frumuseții și a artei pure. Polemica regizorului cu lumea pieselor convenționale, „de salon”, urmarea găsirea unor noi mijloace de revitalizare a scenei românești: „Teatrului îi revine astăzi sarcina de a prinde în mâini frânele spiritului uman, de a scăpa omul din gheara fricii, familiarizându-l cu marile fantome, un teatru de taine, un teatru de pasiune [...] să redăm teatrului lumea gândului și a visului: Misterul”²³. Ideile astfel formulate de Ion Sava se regăseau și în convingerile dramaturgului irlandez, care credea că sensul exact al demersului artistic trebuie să rămână: „arta de a face imaginația să se întoarcă spre sine însăși”. Dificultatea de a smulge spectatorii din sfera teatrului psihologic nu avea, așa cum regizorul anticipase, să se soldeze decât cu un nou eșec. Publicul nu a frecventat spectacolul și după puține reprezentații a dispărut de pe afișele teatrului. Cu toate că într-o Conferință, pregătită pentru avant-premieră, Ion Sava încercase să-și motiveze opțiunea pentru piesa lui Yeats, pe care o propunea ca temă de meditație asupra artistului din toate timpurile și locurile, rezistența spectatorului mediu în fața noului limbaj scenic n-a încetat să apară. Viziunea regizorală a lui Ion Sava se deosebea de concepția simbolistă pe care autorul piesei o conferea textului, în care: „tânăra Irlandă, la începutul secolului trecut, luptă cu Anglia, e simbolizată prin Martin și unicorni. Catolicismul reacționar e reprezentat prin părintele John, clasa muncitoare prin

¹⁹ Al. Paleologu, *Doctor în știința melancoliei*, în vol. Emil Botta interpretat de ..., p. 241.

²⁰ William Butler Yeats, *Teatrul*, în vol. *Dialogul neîntrerupt al teatrului în secolul XX*, București, 1973, vol. I, p. 142.

²¹ *Ibidem*, p. 144.

²² Tudor Arghezi, *Un poet despre care se tace*, în vol. Emil Botta interpretat de ..., p. 156.

²³ Ion Sava, *Cavalcada spre stele*, în vol. Ion Sava, *Teatralitatea teatrului*, București, 1981, p. 281.

Tommas Ilearn, adevăratul irlandez, visător și cheflui, și, prin Andreas, sărăcimca, gloata flămânzilor lipsiți de scrupule morale și educație socială”. Poate că o lectură corespunzătoare sfârșitului de secol XIX, limitată la un anumit spațiu geografic, s-ar fi axat pe aceste aspecte „istorice”, însă regizorul român și-a impus propria viziune, explorând un alt strat de lectură. Într-un registru specific teatrului modern, regia și interpretarea vor valorifica latențele universale ale teatrului. Martin (Emil Botta) va reprezenta în spectacol artistul autentic, dominat de viziunile sale (unicornii albi), care îi dictează răsturnarea valorilor preexistente, pentru a-și impune propriile aspirații. Arta suspendă curgerea timpului, iar spiritele – spune Yeats – „vor pătrunde în eternitate, în paradisul unde amănții se iubesc încă, unde pasiunile nu mor, ci se perfecționează și unde cavalerii, călărind cai albi, își ciocnesc săbiile într-o veșnică bătălie”²⁴. Dacă în personajul lui Emil Botta, Ion Sava a proiectat dezlănțuirea forțelor creatoare, care distrug tiparele anterioare, în părintele John, care l-a avut ca interpret pe E. Stoicescu, a vrut să simbolizeze „falimentul formelor învechite”, iar Thommas Hearne (P. Dem. Dragoman) a încarnat „prototipul omului fără alte preocupări decât izbândă materială și gloria socială”. Dar pare surprinzător ca această viziune generoasă și novatoare să nu-și găsească adepți nu numai în rândul spectatorilor, ci și a oamenilor de specialitate după cum avea să observe Zaharia Stancu: „Spectacolul regizat cu atâta bun gust, cu atâta artă, cu atâta pricepere de Ion Sava și în interpretarea cărora actori cu renume ca Emil Botta, despre care peste câțiva ani se va vorbi numai cu elogii, [...] și atât de bine slujit de decorurile de excepțională calitate ale doamnei Elena Rădulescu, care va trebui să fie utilizată de directorii noștri de teatru, n-a plăcut. Sublimul poem dramatic a lui Yeats nu se poate rezuma și nu poate povesti. El trebuie citit ori, și mai bine, ascultat pe scena Teatrului Național, ascultat cum *il rostește glasul acela unic* (subl. n.) în teatrul românesc al lui Emil Botta”²⁵. Ion Sava alesese textul dramatic al lui B. S. Yeats, considerând că acesta, ca și *Îngerul a vestit pe Maria, Hamlet, Electra*, înnobilează scena. Distribuția lui Emil Botta în rolul central se baza tocmai pe forța magnetică a acestui interpret. Ca un mare actor din vechime, el se impune nu atât privirii, cât inimii și intelectului. Nu detaliile exterioare (costum, machiaj, gesticulație) stăteau în centrul acestei creații proteice, zguduitoare, cât atenția acordată rostirii – cuvântul se încarcă de semnificații, stimulând imaginația și emoția. Yeats remarcase faptul că regizorii moderni creează spectacole care se adresează ochiului și din această cauză percepția devine inferioară mesajului, pe care-l depreciază: „În același timp, regizorii le-au făcut actorilor costume din ce în ce mai strălucitoare, așa fel ca mintea spectatorului să poată dormita în pace, câtă vreme ochiul se desfăta cu splendoarea costumelor și mătăsurilor și cu frumusețea fizică a femeilor”²⁶. Ion Sava, prin lectura scenică, pe care o face textului dramatic, impune figura artistului care nu imită viața, ci o re-crează. Poetul *Întunecatului April* a devenit simbolul inspirat al unor concepții asemănătoare, a dramaturgului, a regizorului și a artistului despre poezia imaginarului.

S-a remarcat adesea și faptul că în jurul lui Emil Botta, atunci când se afla pe scenă, dispăreau detaliile scenografice, pentru că însăși persoana sa era creatoare de spații și lumi, cuvântul său devenind „enclava febrilă a unor meditații”. Dorința pe care și-o afirmase de *a lumina* spectatorii *năucindu-i* dădea rezultatele așteptate. Publicul său se afla la limita unei „receptări circumspecte”, nu datorită incapacității limbajului său scenic de a comunica, ci datorită ambiguității acestui limbaj. În creațiile sale tragismul se amplifică prin apariția unui „sentiment al contrastului”, care fusese definit de Johannes Volkelt și ca un „sentiment al iraționalității”. În termenii receptării, aceasta s-ar explica astfel: „Întrucât eroul tragic reprezintă cu măreție ceea ce este important din punct de vedere uman, el apare, sub un anumit aspect, ca o personificare accentuată a raționalului, a profundului, a utilului. Trebuie, deci, să dorim, să sperăm, să așteptăm să se afirme în viață. În locul acestui rezultat, i se opun forțe nefaste, și aceste forțe ies învingătoare. De aceea, aceste forțe fac impresia de irațional, iar suferința și nenorocirea emane de aceste forțe apar, tot așa, ca iraționale. Non-iminența suferinței și pieirii care îl lovesc pe omul măreț este resimțit ca potrivnică rațiunii lumii, ca irațională”²⁷. Spectatorii care știu că Ion (ne referim la interpretarea dată de Emil Botta personajului din *Năpasta* de I. L. Caragiale) vine de la ocnă, unde a ispășit omorul altuia, percep dimensiunea tragică a personajului inocent, dar, printr-un „efect de contrast”, prin cruzimea destinului, ce acționează asupra acestuia, resimt existența ca irațională. Ei contemplă zonele raționale și iraționale ale aceleiași ființe, ale aceluiași destin. Drama personajului capătă multiple nuanțări și sentimentul tragic se sublimază prin credința într-o lume care arată altfel decât cea până acum trăită. Emil Botta nu a apelat în nici un moment al construcției personajului la metodele „veriste”, în grila cărora fusese interpretat până atunci Ion, și l-a făcut să devină la fel de ilustru și de frecvent citat ca și cel de odinioară al maestrului Ion Brezeanu. Ionescu Gion considera în 1890 că C. Nottara a dat personajului Ion o interpretare legendară, însă noi astăzi putem afirma că termenul de *legendar* i se potrivește cel

²⁴ *Ibidem*, p. 278.

²⁶ W. B. Yeats, *op. cit.*, p. 143.

²⁵ Zaharia Stancu, cronică la *Coavalcada spre stele*, în vol. Ion Sava, *Teatralitatea teatrului*, p. 117.

²⁷ Johannes Volkelt, *Estetica tragicului*, București, 1978, p. 131.

mai bine lui Emil Botta. Dacă au existat în urma sa interpreți valoroși ai personajului pe care istoria teatrului românesc îi consemnează, cei care-l vor urma în acest rol au de învins dificultăți enorme, căci mult timp personajul nu se va desprinde de imaginea incandescentă a lui Emil Botta. El s-a cufundat în „tenebrele suferinței” lui Ion, urmărindu-i „destrămarea lăuntrică” cu o asemenea forță încât crea impresia că nu mai exista nimic altceva pe scenă decât o ființă, pe care spectatorii o urmau fascinați cum se îndreaptă spre frontierele morții. Acest rol îl face *unic, nepereche, și neînsoțit* de ecoul altor creații care avuseseră cândva loc. *Mierla, Muza poetului Emil Botta* circulă din monologul teatral în poezie, facilitând un „colocviu cosmic” într-o artă fondată de la început pe plăcerea dionisiacă a jocului și pe „haloul multiplicității”.

Prin natura plină de diversitate a sinelui, aflată sub pecetea contrariilor, Emil Botta vede semnul unei predestinări. În *Elogiul ipocriziei* se simte o ființă locuită de alții, capabilă să se transforme după chipurile care-l vizitează: „Nu sunt niciodată *eu*, inițial și drept, ci totdeauna vacant, reflex al nenumăraților *alții* care mă domină”²⁸. Rolurile și personajele preexistă momentului realizării lor scenice. El se lasă sedus de „Statutul duplicitar” al creatorului și contopește în *Elogiul ipocriziei* termenii unei ecuații *autor – actor – spectator*, cu care simultan sau separat se identifică. Crin Teodorescu intuise exact ideea unei preexistențe a personajelor interpretate de Emil Botta în ființa acestuia și în tiparele arhetipale pe care le intuiește: „Löwborg nu e numai un ratat sinucigaș, Astrov nu e numai un luetic, pagezic. Ei sunt mai mult decât atât, pentru că toți participă, într-un fel sau altul, la miracolul existenței umane, cu tot ce implică această valoare în plan ființial, ontologic. Și numai prin această *participare* a lor pe acel plan, numai prin faptul că i-au aparținut cândva, că au reminiscența și nostalgia lui, și că tânjesc mereu după el – numai prin asta își justifică ei dreptul la existență”²⁹. Emil Botta posedă intuiția fundamentală a sentimentului tragic. Prin intermediul scenei actorul vorbește despre ceea ce ar fi putut fi personajele dacă destinul sau hazardul le-ar fi fost favorabile. Cu totul alt curs ar fi avut viața lui Œdip dacă n-ar fi cunoscut incestul, care-l transformă în personaj tragic, iar Hamlet n-ar mai fi devenit prințul cuprins de îndoieli și melancolii dacă nu ar fi aflat de complotul urzit în jurul morții tatălui său. Emil Botta surprinde în creațiile sale momentul care desparte personajele de un destin fericit și care le transformă existența într-un infern și un chin din care nu se mai pot elibera. Actorii arată în general publicului personajele așa cum sunt, el, însă, sugera și cum ar fi putut ele să fie. Eroi săi sunt „îngeri căzuți”, după impresia lui Crin Teodorescu, căci numai simpla lor alunecare în nefericire n-ar putea produce sentimentul tragic.

Întemeietor al unui spațiu spiritual, pe care-l creează uneori prin *exercițiul rostirii*, iar alteori prin cel al *visării*, alăturând luminii „starea de umbră”, Emil Botta, ca un „herald al stingerii”, vorbește lumii despre contopirea artistului cu opera sa, portretul său, compus când din linii frânte, când scăldat în clarobscururi, regăsindu-se în acel imperiu imaginar cu care și-a confundat destinul. Asemeni unui erou din *Povestiri orientale* (L938), ale scriitoarei Marguerite Yourcenar, și lui îi plăceau numai imaginile lucrurilor și nu lucrurile în sine, ajungând astfel să considere că nici un obiect din lume nu este demn de a fi râvnit, ci numai admirat. S-a spus că odaia sa semăna prin simplitate cu încăperea de reculegere a unui monah. Dacă pentru Wang-Fo modalitatea de expresie artistică se lega de „pensule, borcănașe cu lac și cerneală de China, rulouri de mătase și hârtie de orez”, pentru Emil Botta inima mijloacelor sale de expresie o reprezenta *cuvântul* – cel scris și cel rostit cu măiestrie, cu duioșie, cu sfințenie sau cuvântul tipărit în vreun poem sau pagină de carte. Indiferent însă de limbajele folosite, ei au în comun o imensă dragoste de construit imagini, prin ele dăruind lumii „un suflet și o percepție nouă”. Cum s-au raportat contemporanii în fața acestor năzuințe ale spiritului explică ceea ce lumea dintotdeauna are (o înțelegere profundă uneori, superficială câteodată, indiferentă sau exaltată, după firea și înțelegerea fiecăruia dintre membrii ei). Eroul din povestire, după multe peregrinări, ajunge într-o situație limită. Luat ostatec, împreună cu discipolul său, el este adus de străjeri în fața Fiului Cerului care, așezat pe un tron de jad între Ministrul Plăcerilor Adevărate și cel al Frământărilor adevărate, urmează să-i explice motivul surprinzătoarei lor prezențe acolo. Aici află Wang că arta sa întrece prin frumusețe realitatea, concurând-o în defavoarea vieții, ce părea o copie decolorată și insignifiantă a izbânzilor sale artistice. Prințul Cerului, cu toate că are o mulțime de supuși, nu poate domina și acest imperiu, al cărui stăpân definitiv și exclusiv rămâne doar artistul. Din această cauză el vrea să-i interzică lui Wang accesul la mijloacele exersării artei sale, ordonând să i se taie mâinile și să i se ia lumina ochilor, nu însă înainte de a-i cere să termine „ruloul de mătase” început, în care schișase numai marea și cerul. În momentul în care acesta așează pe pânză primele pete de culoare albastră, Prințul Cerului și supușii săi simt umezeala pe pardoseala de jad, iar apa, pe care ei nu o observă, îi umezește, pe măsură ce Wang își desăvârșește tabloul. El intră în rama acestuia, salvat de o barcă fragilă, pe care tocmai o pictase și în care se afla discipolul, care nu putea să moară atâta timp cât Maestrul

²⁸ Emil Botta, *Elogiul ipocriziei*, în vol. Emil Botta, *Scriseri* 3, București 1987, p. 225–226.

²⁹ Crin Teodorescu, *Emil Botta sau despre tragicul actorului*, în *Teatrul*, nr. 4, 1970, p. 73–74.

îi trăia. Finalul povestirii ne spune că pictorul și discipolul au dispărut pentru totdeauna „în această marcă de jad, pe care Wang-Fo tocmai o plătuse”. Maestrul gândește că Prințul va păstra în amintire „puțină amărăciune marină”, iar ceilalți oameni vor rămâne ca înainte, deoarece „nu sunt făcuți pentru a se pierde în interiorul unei picturi”³⁰. Prin artă doar Wang, a cărui poveste se poate asemăna cu a oricărui creator, se salvează din cotidian, suferință și moarte. Ca și Wang-Fo, Emil Botta a evadat în lumea pe care singur și-a plăsmuit-o, așezând la originea ei cuvântul. Poezia și Teatrul i-au fost călăuze în căutarea unui alt tărâm, în care dintotdeauna a crezut și a sperat. Asemeni eroului din povestire intră în lumea pe care a visat-o, trăit-o și simțit-o, pentru a nu mai ieși de acolo niciodată. El rămâne un Maestru, nu al penelului și al culorii, ci al cuvântului, care oficiază la una din cele mai înalte Curți, Cea a Spiritului. Cu caznă, cu trudă, cu chin, din dorința „de a lumina, fie chiar cu o rază, umbra, starea de umbră”, el își va construi rama propriului său tablou, pentru a se pierde ca și Wang în el. Ne-o spune cu disimulată stângăcie: „Sunt zugrav, pictor, fie și pictor sărman. Și pictam cu stângăcia pe care doar zelul meu îndârjit o întrecea, pictam o grotă, intrarea într-o grotă. Săpam, asudat de sângele rece ca gheața. Săpam în stânca uriașă. Penelul meu de pictor devenise un instrument greoi, un târnăcop rudimentar. Și așa am înlăturat stângăria și am pictat intrarea în grotă. Apoi, împlinind un ceremonial, m-am înclinat respectuos în fața lunii, în fața soarelui, și am intrat în grota pe care o pictasem, propriul meu tablou, atent fiind să nu iau vopseala. Și din acea clipă nu a mai știut de mine”³¹. În această *Călătorie în viitorul care a trecut*, Emil Botta reformulează cu alte cuvinte povestea lui Wang, povestea dintotdeauna a creatorului absorbit de imperiul pe care singur l-a construit.

³⁰ Marguerite Yourcenar, *Povestiri orientale*, în vol. *Meandre*, București, 1988, p. 131.

³¹ Emil Botta, *Călătorie spre viitorul care a trecut*, în vol. *Emil Botta interpretat de...*, p. 71.

IN MEMORIAM

In mișcarea de avangardă a ultimelor decenii Wilhelm Georg Berger ocupă, cred, un loc privilegiat, îndeosebi în aripa ei ceva mai conservatoare. Generația lui Berger este aceea care, pentru întâia oară în cultura noastră, a depășit decalajul dintre limbajul muzical practicat în marile centre culturale europene și cel folosit la noi, uneori rămas cu câteva decenii în urmă. Astfel, încă de pe la sfârșitul anilor '50, problemele ridicate în fața compozitorului de pretutindeni încep să primească soluții din cele mai personale în creațiile lui Berger. Iar printre aceste sarcini, prima și cea mai dificilă este aceea de a forja, în spiritul universal al vremii, o gramatică personală.

Muzica s-a reînnoit în secolul XX, deseori radical. Dar i-a lipsit o gramatică sau o limbă comună tuturor compozitorilor, așa cum fusese, în secolele XVIII și XIX, sistemul tonal. Fiecare autor reprezentativ și-a alcătuit propriul său limbaj, pe care, uneori, l-a modificat cu fiecare nouă lucrare. În ciuda acestei excesive atomizări, nefaste comunicării, multe sisteme individuale, apărute încă de la începutul veacului, s-au impus în viața de concert și, apoi, în istoria contemporană a muzicii.

Wilhelm Berger este unul dintre autorii care și-au constituit o limbă muzicală proprie. Mai mult, el și-a creat un sistem. Iar sistemul său este un răspuns personal la întrebările care dominau muzica europeană a anilor '50. În acei ani se generalizase curentul muzicii dodecafonice, rezultat al întâlnirii dintre Webern (inventator, alături de Schönberg și Berg, al sistemului serial) și Messiaen (creator al unui sistem modal modern). Atât Webern cât și Messiaen au fost temeinic asimilați în România acelor ani, în ciuda teribilelor opreliști jdanoviste. Berger, însă, mai mult din convingere decât din prudență, n-a aderat direct nici la sistemul serial, nici la modalismul lui Messiaen. El a dezvoltat ideea faimoasei secțiuni de aur, cunoscută de mult în alte discipline, bunăoară de arhitecții catedralelor medievale, dar existentă și în opera lui Bartók. Pe temeiul secțiunii de aur, Berger a construit noi scări ale sunetelor și apoi structuri tot mai complexe, care s-au dovedit a fi o altfel de întâlnire între lumea dodecafonică și cea a modalismului modern, fără a înlătura, însă, reminiscențele lumii vechi tonale. Trecutul și prezentul s-au îngemănat astfel într-un sistem personal, bazat pe unele relații matematice. Așa se explică, în muzica lui Berger, prezența unor aspecte de vocabular, de morfologie, de sintaxă sau de formă, ce aparțin trecutului, de la Bach la Bruckner, aspecte care, totuși, nu se mai subordonează vechilor reguli tonale, ci ingenioasei folosiri a numărului de aur sau a șirului lui Fibonacci, care îl aproximează. Când despre o simfonie sau un cvartet de Berger se spune că ar avea o structură de sonată, arhitectura aceea nu e nici riguros clasică, nici radical modernă, ci o schemă veche controlată dinlăuntru de noi reguli de producere a muzicii.

Nostalgia trecutului e componenta conservatoare a artei lui Berger, iar organizarea modernă a sunetelor e trăsătura ei novatoare. Totodată, de-a lungul vremii, arta sa rămâne fidlă opțiunilor din tinerețe, pe care le-a adâncit fără încetare. Nu l-a mai clintit nimic din tot ce a urmat în muzică până astăzi. A rămas străin de aleatorism, de minimalism, de noul diatonism, de microtonie, de șirul armonicelor naturale, de postmodernism (cu care, poate, are unele afinități *avant la lettre*). Metoda lui sistematică, bazată pe calcul, de a compune i-a ușurat probabil munca de compozitor și poate de aceea a ajuns la o productivitate cu totul ieșită din comun. Berger e compozitorul care în cei 63 de ani, cât a trăit, a compus cel mai mult în muzica românească. În plus, printre compozitori, el a tipărit cele mai numeroase cărți de muzicologie, mai multe chiar decât muzicologi de profesie. Monumentala sa operă e un dar generos și strălucit oferit culturii românești. Iar arta sa ar trebui îndelung analizată, comentată, popularizată, tipărită, asimilată. Suntem noi oare îndeajuns de pregătiți în a primi cum se cuvine un asemenea grandios dar?

ȘTEFAN NICULESCU

**WILHELM GEORG BERGER, LISTĂ DE LUCRĂRI PUBLICATE
(BUCUREȘTI, EDIT. MUZICALĂ)**

A. Cărți

- 1 *Ghid pentru muzica instrumentală de cameră*, 1965
- 2 *Quartetul de coarde de la Haydn la Debussy*, 1970
- 3 *Quartetul de coarde de la Reger la Enescu*, 1979
- 4 *Dimensiuni modale*, 1979
- 5 *Muzica simfonică barocă – clasică* (vol. I), 1967
- 6 *Muzica simfonică romantică, 1830–1890* (vol. II), 1972
- 7 *Muzica simfonică romantică-modernă, 1890–1930* (vol. III), 1974
- 8 *Muzica simfonică modernă-contemporană, 1930–1950* (vol. IV), 1976
- 9 *Muzica simfonică contemporană, 1950–1970* (vol. V), 1977
- 10 *Estetica sonatei baroce*, 1985
- 11 *Estetica sonatei clasice*, 1981
- 12 *Estetica sonatei romantice*, 1983
- 13 *Estetica sonatei moderne*, 1984
- 14 *Estetica sonatei contemporane*, 1985
- 15 *Teoria generală a sonatei*, 1986
- 16 *Clasicismul de la Bach la Beethoven*, 1990
- 17 *Mozart. Cultură și stil*, 1991

B. Partituri

- 1 *Simfonia nr. 2, „Epica”*, 1966
- 2 *Simfonia nr. 3, „Dramatica”*, 1969
- 3 *Simfonia nr. 4, „Tragica”*, 1978
- 4 *Simfonia nr. 5, „Muzică solemnă”* (Missă instrumentală), 1971
- 5 *Simfonia nr. 6, „Armonia”*, 1973
- 6 *Simfonia nr. 8, „Luceafărul”*, 1975
- 7 *Simfonia nr. 10, pentru orgă și orchestră* (Missă instrumentală), 1979
- 8 *Simfonia nr. 11, „Sarmizegetusa”*, 1979
- 9 *Concertul pentru violină și orchestră*, 1976
- 10 *Concertul pentru două violine și orchestră*, 1976
- 11 *Quartetul de coarde nr. 5*, 1964
- 12 *Quartetul de coarde nr. 6*, 1966
- 13 *Quartetul de coarde nr. 7*, 1969
- 14 *Quartetul de coarde nr. 12*, 1981
- 15 *Quartetele de coarde nr. 13, 14, 15, 16*, 1986
- 16 *Sonata pentru violină și pian*, 1962
- 17 *Sonata pentru violă și violoncel*, 1963
- 18 *Sonata pentru violină solo*, 1965
- 19 *Sonata pentru orgă*, 1988
- 20 *Fantasia con ricercari, pentru orgă*, 1988
- 21 *Fantasia choralis con ricercari, pentru orgă*, 1988

GRAMATICI DE MUZICĂ BIZANTINĂ

I. Vaticanus Barberinus graecus 300 (sec. XV)

P r e a m b u l

Muzica bizantină a devenit obiect de cercetare încă de la mijlocul secolului al XIX-lea, când au fost inițiate și primele încercări de stabilire a unei baze teoretice în descifrarea notației neumatice. În acest scop s-au făcut investigații în domeniul istoriei acestei arte, stabilindu-se și o anumită periodizare, de cele mai multe ori aceasta suprapunându-se periodizării notației neumatice și nu celei corespunzătoare epocilor istorice. A fost evidențiată frumusețea imnografiei tradiționale, care se îngemăna perfect în structurile arhaice pur diatonice ale vechii monodii bizantine atât de caracteristice acestei străvechi arte. Odată cu evoluția acestei notații, semiografia specifică devenea din ce în ce mai complexă, numărul semnelor și variabilitatea lucrării lor depășind puterea de cuprindere a celor care se trudeau cu practicarea acestei arte. Așa se face că o bună parte a semiografiei neumatice bizantine continuă să rămână încă nedescifrată, un consens în interpretarea acesteia – și mai cu seamă a structurilor modale și ritmice, a determinării cromatismului etc. – nefiind încă realizat. Consecințele devin evidente în momentul în care se trece la transcrierea vechii muzici neumatice în notație liniară, adică atunci când este pusă în practică baza teoretică prestabilită de cercetători. Fiecare școală se străduiește să-și fundamenteze propriul concept de interpretare a vechii semiografii, astfel încât am putea conchide: câte școli, atâtea concepte – un punct de vedere unitar rămânând doar un simplu deziderat.

Așa după cum ne este cunoscut, manuscrisele de muzică bizantină prezintă două tipuri de notație: una denumită *ecfonică* – fiind cea mai veche, utilizată în scrierea muzicală a pericopelor evanghelice – și alta *diastematică*, evoluată la rândul ei în mai multe stadii de dezvoltare: *paleobizantină*, *mediobizantină*, *neobizantină* (sau cucuzeliană) și *modernă* (sau chrysanthică). Pentru cunoașterea specificului acestor tipuri de notație, cercetătorii și-au îndreptat atenția către acele gramatici muzicale cunoscute sub denumirea de *Propedii*, sau *Papadichii*, sau *Didascalii*, sau *Erminii*, sau *Isagoghii* etc., diseminate în numeroase manuscrise, în varii forme de prezentare, străduindu-se să descifreze și să interpreteze textul acestora și semnificația neumelor. Majoritatea sunt gramatici destul de laconice, copiii codicelor respective mărginindu-se a prezenta, schematic și unilateral, doar denumirea semnelor, nu și lucrarea lor. De aici provin numeroasele și adesea contradictoriile interpretări care s-au dat semiografiei neumatice bizantine în toate perioadele ei de evoluție.

Fondul românesc de manuscrise muzicale întrunește un număr mare de codici în care se păstrează vechea muzică de tradiție bizantină, multe din acestea având – de obicei în *incipit* – și o scurtă gramatică muzicală, o Propedie, care, într-o anumită măsură, ne orientează în interpretarea semiografiei respective. Atunci când înțelegerea ne este limitată de puținătatea informațiilor oferite de aceste gramatici, trebuie să apelăm și la ajutorul tradiției, la acea tradiție bună în cântare, ce poate completa laconismul teoretic din gramatici, ducându-ne spre o interpretare cât mai corectă, „nu confuză și plutitoare pe valuri străine”, cum bine remarcă adesea bizantinologul român Ioan D. Petrescu.

În manuscrisele muzicale ce se păstrează în biblioteci și arhive românești am putut identifica peste 70 de gramatici muzicale – mai mult sau mai puțin cuprinzătoare – care au ca obiect notația muzicală din cea de a treia perioadă, neobizantină sau cucuzeliană, practică în creația secolelor XIV–XVIII¹. Câteva din aceste gramatici ne suscită un vădit interes, atât din punct de vedere istoriografic, cât mai ales din acela al prezenței, în cuprinsul lor, a unor aspecte mai detaliate, având astfel darul de a ne lărgi orizontul informațional.

¹ O prezentare succintă a propediilor aflate în Biblioteca Academiei Române a realizat-o Sebastian Barbu-Bucur (*Propedii ale muzicii psaltice în notație cucuzeliană*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, Seria teatru, muzică, cinematografie, t. 21, nr. 1, 1974, p. 27–39 [I] și t. 22, 1975, p. 59–70 [II]; *Manuscrise psaltice în notație neobizantină care conțin propedii, aflate în Biblioteca Academiei Române*, în *Glasul bisericii*, 33 [1974], nr. 9–10, p. 896–911; *Învățămintul psaltic până la reforma lui Hrisant*, cu o *Anexă* în care autorul prezintă un tabel cu 59 de propedii aflate în manuscrise din 11 biblioteci din România, în *Biserica Ortodoxă Română*, 98, 1980, nr. 3–4, p. 481–509).

Cele dintâi însemnări teoretice muzicale cunoscute până acum în codicele medievale românești le putem identifica în cele patru propedii din manuscrisele putnene – toate datând din secolul al XVI-lea².

a) Antologhionul din anul 1515 al lui Evstatie Protopsaltul Putnei (*ms. 350*, f. 1-1^v), în care s-a păstrat doar un scurt fragment de propedie, cu semne cheironomice și câteva combinații de semne diastematice.

b) Antologhionul lui Antonie Ieromonahul din anul 1545 (*ms. 1-26/I*, f. 1-6^v), al cărui incipit de propedie a fost rălăcit.

c) Antologhionul păstrat în Biblioteca universitară din Leipzig, scris de un copist anonim *ante* 1570 (*Ms. Lz. 12/Leipzig* – f. 4-7).

d) Antologhionul de la București, scris de un copist anonim în cel de al doilea sau al treilea pătrar al secolului al XVI-lea și păstrat în Biblioteca Academiei Române (*Ms. sl. 283/BAR* – f. 4-6^v).

În afară de interesul istoric pe care-l suscită aceste propedii – al căror conținut, destul de rezumativ, nu depășește limitele enunțative ale semnelor diastematice și cheironomice (*Ms. Lz. 12* și *Ms. B 283/BAR*), și a câtorva exerciții cu apechematele ehurilor și de paralaghie (*Ms. 1-26/Iași*) – gramaticile putnene pot furniza totuși unele elemente de comparație noțională și grafică privind semiografia neobizantină în severa ei structură tradițională. O cercetare comparată cu codicele *Vaticanus Barb. graec. 300* din Biblioteca Apostolică a Vaticanului (Bibliotheca Apostolica Vaticana, secolul al XV-lea) ne oferă prilejul de a constata nu numai o identitate de nomenclatură, clasificare și semnificație a semiografiei acestor gramatici, ci și una grafică, extrem de evidentă – de unde putem trage concluzia că semiografia bizantină s-a păstrat într-un cadru tradițional constant secole de-a rândul, fapt pe care îl vom putea deduce și din conținutul gramaticilor epocilor următoare. Și dacă învățământul se desfășura în limitele tradiției, și creația se va dezvolta în cadrul aceluiași spirit.

Un plus de interes ni-l oferă propedia din Antologhionul lui Antonie, prin latura ei aplicativă – am putea spune chiar metodică – concretizată în acele stihuri exerciții compuse în ehuri diferite, ca și în celebrul solfegiu cheironomic atribuit, încă din secolul al XIV-lea, lui Ioannes Koukouzeles.

Datorită existenței acestor patru semnificative propedii, putem concluziona că ele se identifică cu primele încercări de teoretizare a muzicii în țările române, cu primele gramatici muzicale scrise de români pentru români, situând astfel învățământul muzical românesc la nivelul începutului de secol XVI. În acest sens, mărturia documentelor este evidentă.

Până la începutul secolului al XVIII-lea, toate gramaticile muzicale – mai mari sau mai mici ca dimensiune – erau scrise numai în limba greacă, fie de psalți-copiști români, fie de copiști străini. Întregul învățământ muzical, întreaga teorie a muzicii se făcea deci în limba greacă. Odată cu începutul secolului al XVIII-lea își fac apariția, în țările române, și primele manuscrise muzicale cu texte literare în limba română, și cu ele și primele gramatici muzicale, diseminate în diverse codice care se păstrează în biblioteci și arhive din România și străinătate. Prima dintre acestea este propedia din *Psaltichia rumânească*, scrisă în anul 1713 de Filothei Ieromonahul, care se păstrează în *Ms. rom. 61, f. 68-70^v* din Biblioteca Academiei Române. Astfel, *Psaltichia rumânească* a lui Filothei apare ca o lucrare extrem de importantă, de semnificativă, fiind primul codice cunoscut până acum care atestă cântarea religioasă în limba română. Această primă gramatică a muzicii, „cu tot meșteșugul ei” – cum precizează Filothei în foaia de titlu a codicelui său – se desfășoară pe șase pagini de manuscris, cuprinzând toate cele 14 semne diastematice cunoscute în propediile secolelor anterioare și 32 de semne cheironomice; continuă cu floralele („stricărilor glasurilor”), cu mărturiile, cu diverse combinații de semne diastematice, cu apechematele („glăsurile după fieștecăre glas”), cu exerciții de paralaghie, încheind cu roata ehurilor, adică „schimbările glasurilor după roată”³.

Acest tip de gramatică va fi agreeat și adoptat de mai toți psalții-copiști români care au lăsat în codicele lor o propedie fundamentată pe notația neobizantină. Care copist și după cine a preluat gramatica sa muzicală este o chestiune de circulație asupra căreia nu vom insista aici. Ne este însă cunoscut faptul că aceste gramatici muzicale au circulat – în copii după alte copii – din secolul al XIV-lea până la începutul celui de-al XIX-lea.



În dorința de a cunoaște cât mai cuprinzător și mai aproape de adevăr teoria vechii muzici bizantine și de tradiție bizantină, am considerat că poate fi utilă traducerea din limba greacă a unor gramatici muzicale. În acest scop ne-am oprit atenția mai întâi asupra unei gramatici din secolul al XV-lea, păstrată în *Ms. Barb. graec. 300* din Bibliotheca Apostolica Vaticana. Este una dintre vechile gramatici cunoscute de noi⁴ și care a stat în atenția unor teoreticieni, ca Lorenzo Tardo – cel care a reprodus în cartea sa textul literar în limba greacă al acestei gramatici⁵ – și Ioan D. Petrescu, acesta din urmă incluzând capitolul Apechematelor într-una din lucrările sale⁶.

² Primele trei propedii putnene au fost tipărite, în facsimil, în colecția *Izvoare ale muzicii românești (Monumenta)*. Vezi Titus Moisesescu, *Prolegomene bizantine*, București, 1985, p. 206-230 (*Bibliografia muzicii vechi bizantine în România*). Cea de-a patra propedie, din *ms. B 283/BAR*, urmează a fi editată în seria *Monumenta* din cadrul publicațiilor *Izvoare ale muzicii românești*.

³ Propedia lui Filothei a fost transcrisă din alfabet chirilic în alfabet latin de Titus Moisesescu și publicată în: *Macarie Ieromonahul, Opere. I, Theoreticon* (Prefața), București, 1976. A apărut și în Sebastian Barbu-Bucur, *Filothei sin Agâi Jipei. II, Anastasimatar*, București, 1984 (*Izvoare ale muzicii românești*, VII).

⁴ În anul 1984 am avut posibilitatea de a cerceta *ms. Barb. graec. 300* în Biblioteca Apostolica Vaticana, cu care prilej am extras și elementele de codicologie pe care le reproducem aici.

⁵ Lorenzo Tardo, *L'antica melurgia bizantina*, Grottaferrata, 1938, p. 151-163.

⁶ I.D. Petrescu, *Études de paléographie musicale byzantine*, Bucarest, 1967, p. 168-174.

În *Inventarium codicum MM.SS. Bibliothecae Barberinianae. Redactum et digestum A. D. Sancte. Pieralisi. Bibliothecario. Et in tomos vigintitres distributum. Tomus I (III.19)*, manuscrisul este catalogat astfel: „Gr. 300. Codex chart. in 8. Signatus No. 242. Constat foliis 322. *Troparia* cum notis musicis (Liber Ecclesiasticus Graecorum, indice Allatis, ordine vigesimus primus) seu *Lyrice* ars sacra in officiis Graecorum. *Alleluaria* cum notis musicis (fol. 124). *Liturgia* S. Ioh. Chrysostomi cum notis musicis (fol. 120)”⁷.

Din punctul de vedere al conținutului, *Barb. graec. 300* este un Antologhion cu dimensiunile de 150 × 100 mm, cu opt rânduri de muzică și text scrise pe pagină. Așa după cum sunt toate codicele bizantine ale epocii, textul este scris cu cerneală neagră și roșie. Are 322 de file, numerotate fiind doar primele 242, care constituie propriu-zis corpul principal al codicelui; ultimele file sunt adăugate, provenind din alt manuscris. Pe filele 2–15 stă scrisă Propedia: Ἀρχὴ τῶν σημαδίων τῆς ψαλτικῆς τέχνης... Pe filele 16–120 stau scrise cântări de la Vecernie (Makarios anēr, Kekragarii) și de la Utrenie (Polieleul de Koukoumas, Pasapnoarii de Koukouzeles, Eothinale). Cu fila 120^v încep cântările de la Liturgie: Trisaghioane, Alleluare de Manuel Chrysaphes, Theodoulos monachos, Ioannes Laskaris, Xenos Korones, Heruvica de Manuel Chrysaphes, Agallianos, Agathon, Ioannes Glykys, Argyropoulos. Cu fila 194 apar marile stihiri, anagrammatismele lui Koukouzeles, Theodoulos monachos, Lampadarios, cântări cunoscute din Antologhioanele secolelor XV–XVI, pentru că și ms. *Barb. graec. 300* este un Antologhion în adevăratul înțeles al cuvântului. Pe fila 279, precizează Lorenzo Tardo⁸, stă scris un text care ține loc de colofon: „Sfârșitul anagrammatismelor celor mai importante sărbători de peste întregul an. Mulțumire Dumnezeului nostru, și slavă, și înmărire în vecii vecilor, Amin. Antōnios Karnanaos”.

Lorenzo Tardo Ieromonaco, unul dintre cercetătorii iluștri ai muzicii bizantine, clasifică aceste gramatici în cinci categorii⁹. Propedia din *Barb. graec. 300* făcând parte din „il secondo tipo”. Textul stă scris pe 27 de pagini (ff. 2–15) și cuprinde următoarele capitole:

- a) Semnele artei psaltice, a celor urcătoare și a celor coborătoare, a trupurilor (*sómata*) și a spiritelor (*pnévματα*) și a întregii cheironomii (ff. 2–3).
- b) Floralele și denumirile celor opt ehuri (ff. 3^v–4).
- c) Semnele care indică durata sunetelor, arghiile mari (f. 4).
- d) Semnele cheironomice (f. 4–4^v).
- e) Combinații de semne urcătoare și coborătoare (ff. 5–6).
- f) Formulele de intonație pe ehuri (ff. 6^v–8).
- g) Formarea churilor (ff. 8^v–9).
- h) Întrebări și răspunsuri în legătură cu paralaghiile (ff. 9^v–11^v).
- i) Apechematele (ff. 11^v–15).

Gruparea conținutului acestei propedii pe capitole este cu totul arbitrară, în manuscris ea nu există, fiind făcută de noi în scopul de a facilita orientarea noastră în cuprinsul gramaticii. În cele ce urmează nu ne vom opri asupra tuturor problemelor teoretice expuse în această propedie, însă vom aduce câteva precizări complementare la unele aspecte ce se cer detaliate.

Formularea începutului textului, ca și a întregului cuprins teoretic este cea cunoscută din multe alte manuscrise care conțin o astfel de gramatică. Există neconcordanțe privind terminologia muzicală, ambiguități, formulări confuze și chiar contradictorii în expunerea teoretică, care au cauzat multe greutăți în redarea cu claritate a textului. Toate acestea au făcut ca traducerea în limba română să nu fie deloc ușoară. Modelul ce a stat la baza acestei gramatici este greu de identificat, după cum este greu de evaluat care este contribuția originală a copistului la stabilirea textului acestei gramatici.

Dintru început trebuie să precizăm că semnele (neumele) bizantine se pot grupa în mai multe categorii: semne diastematice, semne cheironomice (cu caracter ritmic și cu caracter cheironomic), florale, mărturii și semne fără semnificație intonațională. Semnele diastematice semnifică, după cum ne este cunoscut, numai intervale și nu sunete fixe, fiind denumite ca atare tocmai datorită acestei funcții (διάστημα = interval, distanță). Denumirea de semne diastematice nu o vom întâlni în cuprinsul propediilor mai vechi, ea fiind introdusă în limbajul teoretic al gramaticilor mai recente. Pentru o mai clară grupare a semnelor diastematice, prezentăm aici o sinteză a acestora, precizând și corespondența lor în terminologia notației liniare occidentale. În notația neobizantină (sau koukouzeliană) căreia îi aparține și Propedia din *Ms. Barb. graec. 300* sunt utilizate 14 semne diastematice, împărțite în trei categorii:

A. SOMATA (TRUPURI)

Secunde ascendente (6 semne):

Oligon, Oxeia, Petastē, Kouphisma, Pelaston, Dyo-kentēmata

Secunde descendente (2 semne):

Apostrophos, Dyo-apostrophoi syndesmoi

B. PNEVMATA (SPIRITE, DUHURI)

Terță ascendentă (1 semn):

Kentēmata

Cvintă ascendentă (1 semn):

Hypsē

Terță descendentă (1 semn):

Elaphron

Cvintă descendentă (1 semn):

Chamēlē

⁷ Extras din fișierul secției de manuscrise, din *Biblioteca Apostolica Vaticana*.

⁸ L. Tardo, *op. cit.*, p. 151.

⁹ Idem, *ibidem*, p. 145–146.

C. NICI SOMATA, NICI PNEVMATA

Terță coborătoare treptată (2 semne):

Aporrhoë, Kraîmo-hyporrhoon

Cvarta, sexta și septima, ascendente și descendente, se obțin prin diverse combinații de semne, așa după cum pot fi acestea observate în orice propedie. Și în această gramatică, ca în toate cele care-i vor urma, nu este precizată calitatea intervalelor, de unde și neputința noastră de a stabili cu toată exactitatea structura scărilor celor opt ehuri.

Atât semnele care indică floralele, cât și cele prin care se determină ehurile (mărturiile) sunt cele cunoscute din gramaticile neobizantine.

Prin marile arghii trebuie să înțelegem semnele ritmice, în această propedie fiind menționate doar patru: *kraîma*, *diple*, *dyo-apostrophoi syndesmoi* și *tzakisma* – acestea fiind semnele care indică prelungirea sunetelor. Ar trebui să le adăugăm încă patru: *apoderma*, *argon*, *gorgon* și *kraîmo-hyporrhoon*. După cum observăm, două din aceste semne cu caracter ritmic au și funcție diastematică: *dyo-apostrophoi syndesmoi* și *kraîmo-hyporrhoon*.

Semnele cheironomice – marile semne afone (care nu au sunet) și care se mai numesc și marile hypostaze – sunt multe la număr, variind între 34 și 45. În propedia din *Barb. graec. 300* sunt menționate 39, deși unele apar și la marile arghii (*kraîma*, *tzakisma* și *diple*). O precizare se cuvine a fi făcută în legătură cu noțiunea „*eteron*” (ἑτερον = alta): poate fi denumirea unui semn cheironomic, așa cum a fost preluat în gramaticile chrysanthice și chiar de unii cercetători occidentali, sau aici are sensul de „*eteron parakalesma*” (o altă *parakalesma*)?

Formulele de intonare a ehurilor (ff. 6–8) – *Ananeanes*, *Neanes*, *Nana*, *Agia*, *Aneanes*, *Necanes*, *Aanes*, *Neagie* – sunt însoțite de scurte fraze provenind din incipitul unor idiomele și eothinale ale ehului respectiv. Lorenzo Tardo le-a identificat, publicându-le în cartea sa¹⁰. Ioan D. Petrescu, la rândul său, preia *Apechematele* (ff. 11'–15) din această propedie, publicându-le cu textele adiacente și comentariile traduse în limba franceză¹¹. Copistul a introdus în gramatica sa (f. 8') și o expunere metodică a predării muzicii, folositoare celor care vor să studieze această artă, utilizând metoda cunoscută a întrebărilor și răspunsurilor – de unde putem conchide că preocupări metodice existau și la cei vechi.

În loc de concluzii, vom preciza aici că în toate gramaticile se poate constata o identitate de nomenclatură, clasificare, grafie și semnificație a semiografiei, care ne îngăduie să conchidem că întreaga teorie a muzicii bizantine s-a păstrat într-un sever cadru tradițional, oriunde ar fi fost aceasta pusă în practică, și cel mai frecvent în micile gramatici impersonale, al căror conținut și structură, stabilite de „*acel*” sau „*acei*” teoreticieni anonimi, au circulat în copii după alte copii, mai bine de cinci secole. Majoritatea gramaticilor aparțin tipurilor 1 și 2 din clasificarea lui Lorenzo Tardo. Ele au un rol pozitiv pentru cunoașterea sistemului teoretic al muzicii bizantine, pentru aprofundarea multor altor domenii de interes istoric, lingvistic, paleografic, codicologic etc. Și nu numai pentru noi, ci pentru toți cei care au în practica lor liturgică cântarea bizantină. Trecând deci peste toate ambiguitățile și confuziile pe care le-am constatat în textul acestei gramatici, considerăm că prima încercare de a traduce o teorie a muzicii vechi bizantine este binevenită și încurajatoare, fapt ce ne dă speranța ca cele care vor urma să aducă o și mai mare claritate în acest domeniu atât de controversat.

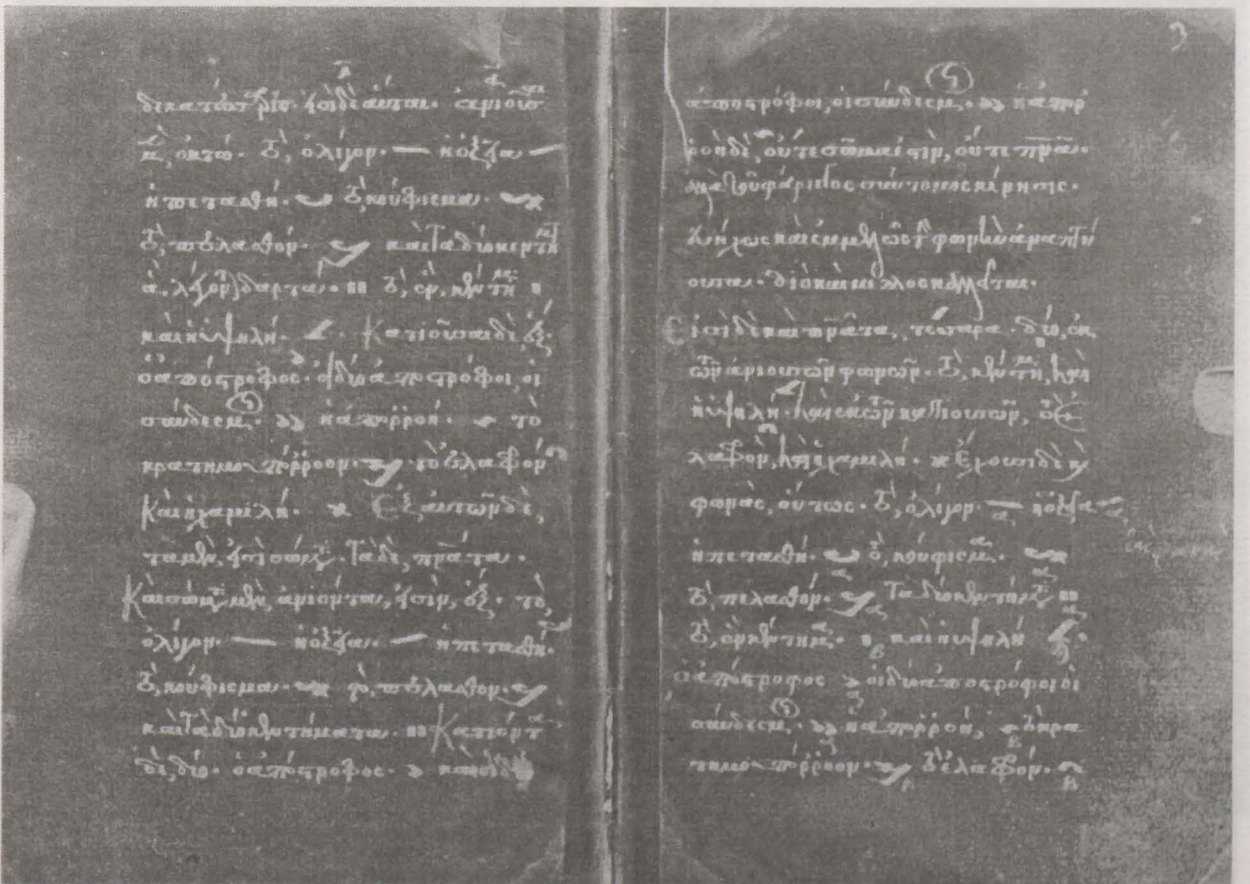
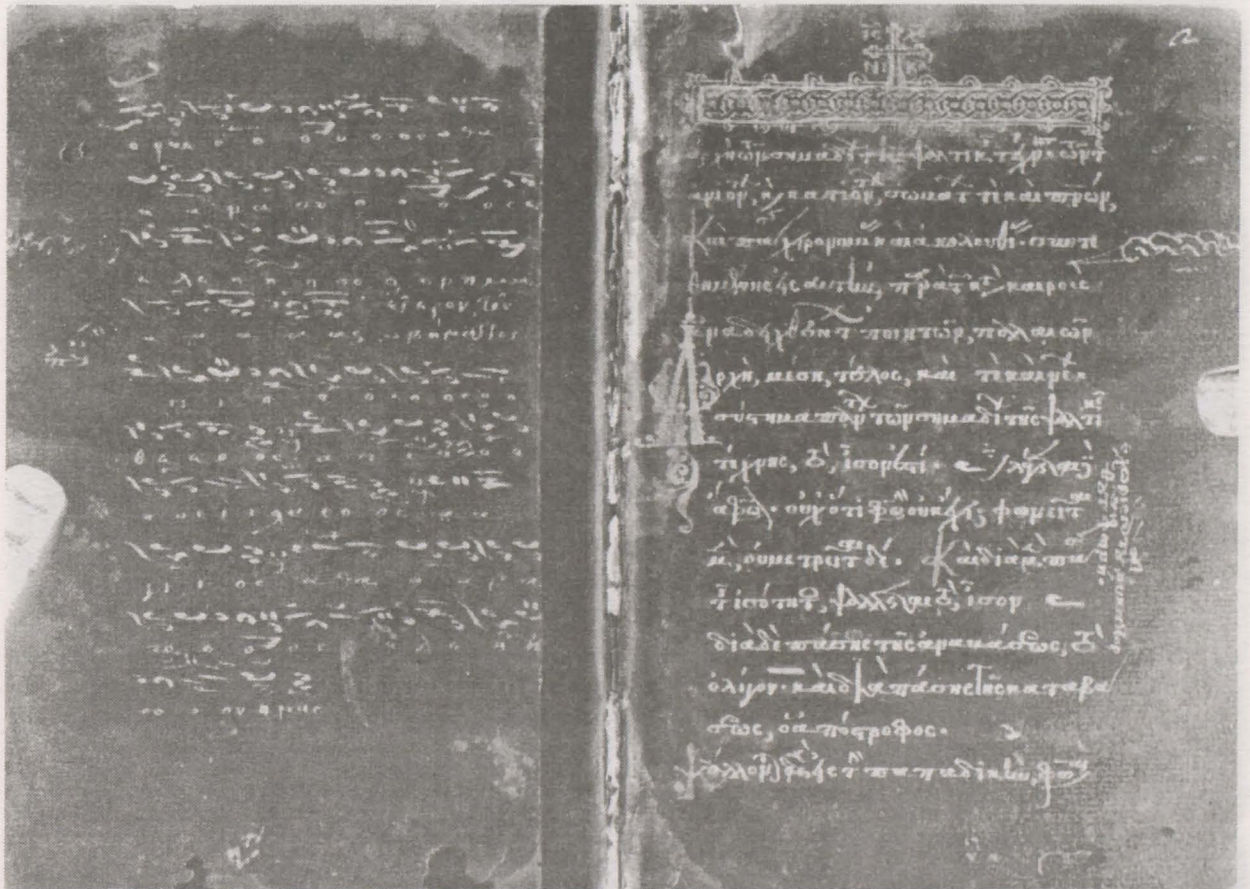
TITUS MOISESCU

Notă

Transcrierea manuscrisului, traducerea textului manuscrisului și adnotările din textul tradus sunt efectuate de
NATALIA TRANDAFIRESCU.

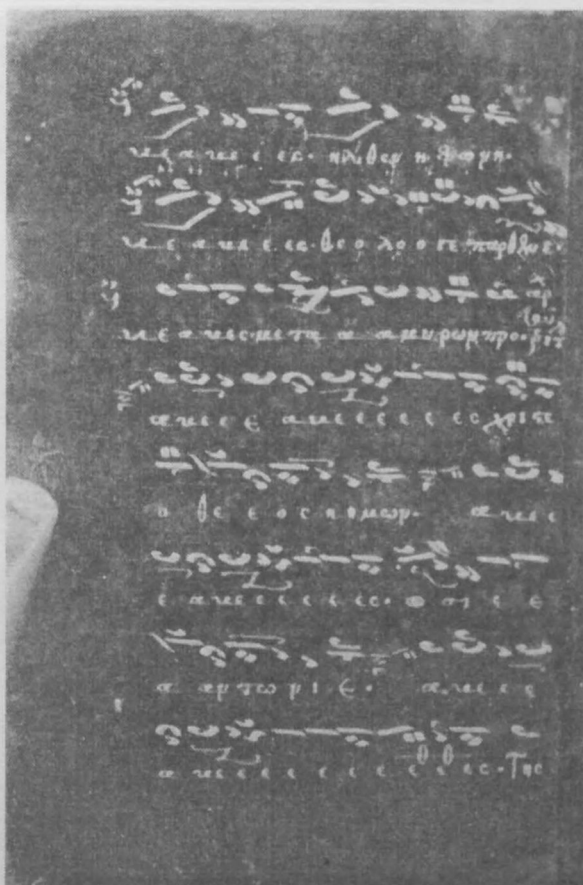
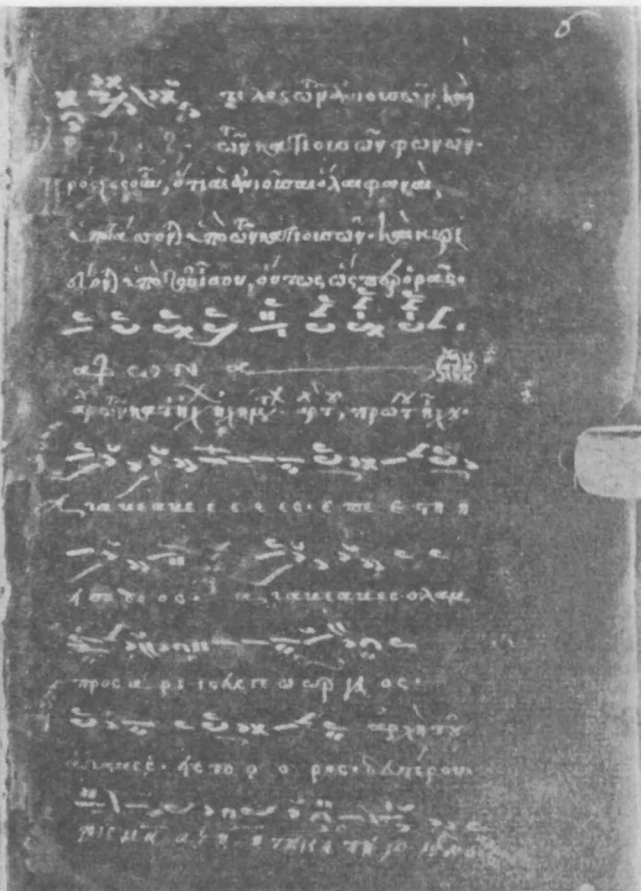
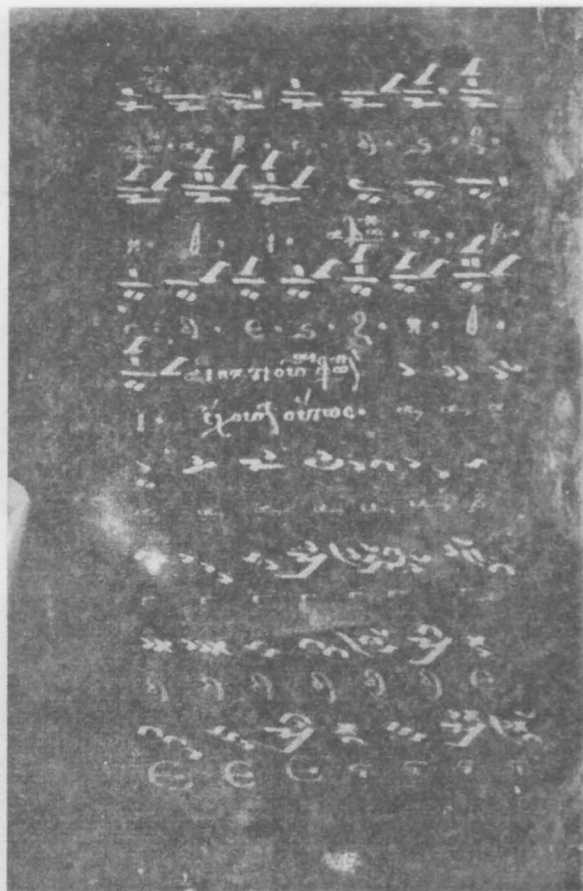
¹⁰ Idem, *ibidem*, p. 156.

¹¹ I. D. Petrescu, *op. cit.*, p. 168–175.



[illegible]

The image displays a page from a medieval manuscript, featuring musical notation and Latin text. The notation is written in square neumes on four-line red staves. The text is in a Gothic script, typical of the 13th or 14th century. The page is divided into two columns of music, with the left column being the primary text and the right column containing a smaller, possibly supplementary, text. The parchment is aged and shows some wear, with the edges of the staves and the text appearing slightly faded. The overall layout is characteristic of a liturgical book or a collection of hymns.



2 Ἀρχὴ τῶν σημεδίων) τῆς φαλτικῆς) τέχ-
νης) τῶν τε / ἀνιόντων) καὶ κατιόντων), σω-
μάτων) τε καὶ πνευμάτων) / καὶ πάσης) χει-
ρονομίας) καὶ ἀκολουθείας) συντε/θήμενης εἰς
αὐτὴν παρὰ τῶν) κκετ(α) καρπὸς) / ἀναδείχθεν-
των) ποιητῶν, παλαιῶν/τε καὶ νέων). /

Ἀρχή, μέση, τέλος καὶ / σύστημα πάντων
τῶν σημαδίων τῆς φαλτικῆς / τέχνης τὸ ἴσο
ἔστί· εἰ χωρὶς γὰρ τούτου οὐ κατορθοῦται
φωνή· λέγεται δὲ ἄφρων οὗχ ὅτι γω(ν)ήν
οὐκ ἔχει· φωνεῖται / μέν, οὐ μετῴεται δέ. Καὶ
διὰ μέν πᾶς / τέχνης ἰσοστέως ψάλλεται τὸ
ἴσον εἰ / διὰ δὲ πᾶσης ἀνάθεσως τὸ / ὀλίγον
— καὶ διὰ πᾶσης τῆς καταβά/σεως ὁ ἀπόστρο-
φος > . /

2v. <ν> ἢ // δεκατέσσαρες· εἰς δὲ αὐταὶ ἀνίσταται /
 μὲν οὕτως τὸ ὀλίγον — ἢ ὁξεία / ἢ πε-
 τασθῇ ~ τὸ κούφισμα ex / τὸ πελασθόν y καὶ
 τὰ δύο κεντήμ<α>τ<α> / ἃ λέγονται δαρτά η
 τὸ ἐν κέντημ<α> * / καὶ ἡ ὑψηλὴ ε. Κατεστῶ-
 σαι δὲ εἴς / ὁ ἀποστρέφους > οἱ δύο ἀποστρέφοι,
 οἱ / εὐνδεσμοί > ἢ ἡ ἀπορροή ~ τὸ / κρατημον-
 πορροόν z τὸ ἐλαφρόν ^ / καὶ ἡ χαμηλὴ x. Εἴς
 αὐτῶν δὲ / τὰ μὲν εἰς σώμ<α>τ<α>, τὰ δὲ
 πν<εύμ>ατα. / Καὶ σώμ<α>τ<α> μὲν ἀνιόντα

τῇ μουσικῇ / εἰς αὐτὰ · ὁ πρῶτος ^δ λέξε(ς)τε(ς)
 δόριος, ὁ δεύτε(ς)ρο(ς) / ^υ λυδῖος, ὁ τρίτος ^ε
 φρύγιος, ὁ τέτατος ^δ / μιξολυδῖος, ὁ πλάγιος
 τοῦ πρώτου ^π ὑποδόριος, ὁ πλάγιος τοῦ δευ-
 τέρου ^π ὑπολυδῖος, / ὁ πλάγιος τοῦ τρίτου
 ἤχο(ς)ν ὁ βαρὺς ^υ ὑποφρύγιος, ὁ πλάγιος
 τοῦ τετάρτου ^π ὑπομιξολυδῖος.

Ἐξ αὐτῶν εἰσὶν οἱ τέσσαρις² κύριοι / καὶ
οἱ τέσσαρις² πλάγιοι. Καὶ κύριοι μὲν / εἰδὶ ὁ
πρῶτος C_1 , ὁ δευτέρος C_2 , ὁ τρίτος C_3 // καὶ
ὁ τέταρτος C_4 . πλάγιοι δὲ ὁ πλάγιος τῶν πρῶ-
των P_1 , ὁ πλάγιος τοῦ δευτέρου P_2 , ὁ πλάγιος
τοῦ τρίτου P_3 / ὁ βαρὺς B καὶ ὁ πλάγι-
ος τοῦ τετάρτου P_4 .

Εἰσι δὲ καὶ τρεῖς³ ἡμῖν με/γάλη ἀρχαίαι
ἦγον τὸ κράτιμά⁴ / ἡ διπλή⁵ καὶ οἱ δύο
ἀποστρέφου⁶ / οἱ σύνδεσμοι⁷ :: τὸ δὲ ἐξάκισμα
/ ἔχει τετὴν⁸ ἡμῶν⁹ ἀρχεῖαν.

Τὰ δὲ μεγάλα / σημάδια τὰ ἔφωνα ἕτινα λέ-
γουν / τε⁶ μεγάλα ὑποστάσεις εἰσὶ ταῦτα / διὰ μό-

ἔισιν ἑξ· τὸ / ὀλίγον — ἡ ὀξεῖα — ἡ πετασθή /
τὸ κούφισμα x τὸ πελασθόν y / καὶ τὰ δύο κεν-
τήματα .. Κατίοντα / δε δύο· ὁ ἀποστροφος α καὶ

3 οἱ δύο // ἀποστρέφοι οἱ σύνδεσμοι >> ἡ ἀπορ/ρῶη
 δε — οὔτε σῶμα ἔστιν, οὔτε πνεῦμα / ἀλλὰ τοῦ
 φάριττος σύντομος κίνησις, / εὐήχως καὶ ἐμμελῶς
 τῇν) φωνὴν ἀναπτύσσουσα, διὸ καὶ μέλλος καλεῖ-
 ται. / Εἰσὶ δὲ καὶ πνεύματα τέσσαρα, δύο
 ἕκ / τῶν ἀνιουσῶν φωνῶν τὸ κέντημα > καὶ / ἡ
 ὑψηλὴ < καὶ ἕκ τῶν κατιουσῶν τὸ ἐλαφρόν <
 καὶ ἡ χαμηλὴ * ἔχουσι δὲ καὶ / φωνὰς οὕτως·
 τὸ ὀλίγον α ἡ ὀξεία α / ἡ περασθὴ α τὸ κοῦ-
 φισμα α / τὸ πελασθόν α τὰ δύο κεντήμα-
 τ<> α / τὸ ἐν κέντημα β καὶ ἡ ὑψηλὴ δ /
 ὁ ἀπόστροφος α οἱ δύο ἀποστρέφοι οἱ / σύνδεσμοι
 α ἡ ἀπορῶση β τὸ κρα/τημοῦσθόρροον γβ τὸ
 3v. ἐλαφρόν β // καὶ ἡ χαμηλὴ δ.

Εἰσὶ δὲ καὶ φθοραὶ τῶν ἤχων ὅσαι·
φθορὰ τοῦ πρώτου α τοῦ δευτέρου ς / τοῦ
εῖτου ς τοῦ τετάρτου δ / τοῦ πλαγίου πρῶ-
του α τοῦ πλαγίου δευτέρου ρ / τοῦ νενάνῳ
ς τοῦ πλαγίου τετάρτου ϕ / ἡμίφωνον ψ,
καὶ ἡμίφθορον ϕ /

Τὰ δὲ ὀνόμα^ςτα^ς τῶν ὁκτὼ ἡχῶν ἐν

νης χειρονομίας κείμενα καὶ οὗ / διὰ φωνὴν ἄ-
φωνα γὰρ εἰσίν· / ἴσον = διπλὴ = παρακλητικὴ
— / κράσιμα — κύλισμα ~ ἀντικαί/νοκύν-
λισμα ~ τρομικόν ∫ ἐκστρεπτόν ∫ // τρομικο-
σύναγμα ∫ ψιφιστόν ✓ ψι/φιστοσύναγμα ∫ χο<ρ>
γόν / ἀρχόν + / σταυρός + ἀντικένομα — ὁμα-
λόν ∫ / θεματισμός ἔσω θ ἄλλος ἔξω θ
ἐ/πέγερμα ~ παρακάλεσμα ∫ ἔτε/ρον ~ ἤ-
ρὸν κλάσμα ~ ἀρχοσύνθετον ∫ / ῥορχοσύν-
θετον ∫ λέγεται καὶ δὲ καὶ ἡχάδιον ∫ / ὀβρά-
νισμα ~ ἀπόδερμα — θὲς καὶ / ἀπόθεσ θ
θέμα ἀπλοῦν θ χόρευμα ~ / ψιψηστοπαρά-
κάλεσμα ~ τρομικοπαράκάλεσμα ∫ πίεσμα
~ σῆγμα ~ / σύναγμα ~ ἐναρξίς ∫
ἐνάκισμα ~ βαρεῖα ~ καὶ λύ/σιμα ~.

Αἱ ἀνιούσαι φωναὶ ἔχουσι δὲ οὕτως :

$$\frac{c}{\alpha} \frac{d^4}{\alpha} c \pi - \dots = \frac{\pi}{\beta} \cdot \frac{9}{\beta} \cdot \frac{4}{\gamma} \cdot \frac{1}{\delta} \pi / - \frac{4}{\delta} \frac{4}{\epsilon} \frac{4}{\zeta} \cdot \frac{4}{\theta}$$

5 $\frac{\zeta}{\eta} \cdot \frac{\zeta}{\theta} \cdot \frac{\zeta}{\iota}$ // $\frac{c}{\alpha'_{\text{пов}}}$ — $\frac{511}{\alpha.}$ / $\frac{''}{\beta.}$ / $\frac{''}{\beta.}$ / $\frac{''}{\gamma.}$ /

ΕΡΩΝ ΧΑΡΑΣ ΕΥΑΓΓΕΛΙΟΝ.

Ἀρχὴ τοῦ πλῶ. /

Α ΝΕ Α ΝΕΣ. Ω ΤΩΝ Ο Ο ΥΩΝ ΟΥ ΟΥ. 10

Α ΝΕ Α ΝΕ ΕΣ. Α ΣΑ ΤΕ ΛΑ ΟΙ. //

7v. Α ΝΕ Α ΝΕ ΕΣ. Ο Ο ΟΙ Ε ΠΑ ΤΕΡ. //

ΝΕ Ε Α ΝΕΣ. ΘΗ ΜΕ ΡΟΝ Η ΧΑΡΕΙΣ. //

ΝΕ Ε Α ΝΕ ΕΣ. Α ΠΕ ΣΤΑ Α ΛΗ ΕΞ //

ΟΤ ΡΑ ΤΟΥ. ΝΕ Ε Α ΝΕΣ ΝΕ Ε ΝΑ //

ΝΩ. ΜΕ ΤΑ ΤΗΝ ΕΙΣ Α Α ΔΟΥ ΚΑΘΟ Ο ΔΟΝ. //

ΤΕ ΡΩΝ Η ΜΩΝ. ΚΩ ΡΙ Ε Ε Ι Η //

ΣΟΥ ΧΕΙ ΣΕ Ε Ω ΘΕ ΟΣ Η Η ΜΩΝ //

8v. Ε ΛΕ Η ΣΟΝ Η Η ΜΑ ΑΣ Α ΜΗΝ. //

Μέθοδος πρὸς > μαθηθῆν ὀφελιμωτάτη. /

Ἀπὸ τῶν > πρῶτον ἦχον > ἂν κατεύεις ¹² μί<αν> φωνήν, εἶναι / ὁ πλάγιος τοῦ τετάρτου πλῶ

καὶ ἀπὸ τῶν > πλάγιον τοῦ / τετάρτου ἂν ἀνεύ-

εις ¹³ μί<αν> εἶναι πρῶτος > καὶ πάλ<ιν> ἀπὸ

τῶν > πλάγιον τοῦ τετάρτου πλῶ ¹⁴ ἂν κατεύεις

μί<αν> εἶναι βαρεὺς / καὶ ἀπὸ τῶν > βα-

ρύν, ἂν ἀνεύεις μί<αν>, εἶναι τέταρτος > /

καὶ πάλ<ιν> ἀπὸ τῶν > βαρύν ἂν κατεύεις μί-

Α Α ΝΕΣ. Ι Ι ΔΟΥ ΟΚΟ ΤΕΙΛ ΚΑΙ ΠΡΩ /

Ι. Α Α ΝΕΣ. Ε Ε ΠΛΗ ΤΕ ΤΟ /

Ο Ο Η ΡΩ Ω ΔΗΣ. Α Α ΝΕΣ. ΚΑΤΑ //

8 ΚΟΣ ΜΗΘΟΝ ΤΟΝ ΝΥΜ ΦΩΝΑ ΣΟΥ ΟΙΩΝ. //

ΝΕ Α ΥΙ Ε. Φ Α ΥΕ Ε Ε ΡΩ Ω Ω ΩΝ. //

ΝΕ Α ΥΙ Ε Ε ΠΙ ΣΤΟΥ ΜΕ ΝΟΣ. //

ΝΕ Α ΥΙ Ε ΝΑ ΝΑ. ΣΕ ΛΑΣ ΦΑ ΕΙ //

ΝΟ ΤΑ ΤΟΝ. Τέλος τῶν κατ' ἡχων ἡχημάτων. /

ΔΙ ΕΥ ΧΩΝ ΤΩΝ Α Α ΥΙ ΩΝ ΠΑ /

<αν> εἶναι πλάγιος / τοῦ δευτέρου πλῶ καὶ ἀπὸ

τῶν > πλάγιον τοῦ δευτέρου ἂν ἀνεύεις μί<αν>, εἶναι

τρίτος > καὶ ἀπὸ τῶν > τρίτον ἂν κα-

τεύεις / μί<αν> εἶναι πάλ<ιν> πλάγιος τοῦ δευ-

τέρου πλῶ καὶ ἀπὸ τῶν > πλάγιον τοῦ δευτέ-

ρου, ἂν κατεύεις μί<αν>, εἶναι πλάγιος τοῦ

πρώτου / πλῶ καὶ ἀπὸ τῶν > πλάγιον τοῦ πρώ-

του ἂν ἀνεύεις μί<αν>, εἶναι δεύτερος > /

καὶ ἀπὸ τῶν > δεύτερον ἂν ἀνεύεις μί<αν>, εἶναι

τρίτος > καὶ ἀπὸ τῶν > τρίτον ἂν ἀνεύεις

μί<αν>, εἶναι τέταρτος > // καὶ ἀπὸ τῶν > τέ-

ταρτον ἂν ἀνεύεις μί<αν>, εἶναι πρῶτος > /

Ἐξέυρε ὅτι ἀπὸ πάντα κύριον ἦχον ἂν κα-

τεύεις / τέσσαρας φωνὰς εὐρίσκεις τῶν πλάγιον

έντεκτων ἤχοις τῆς πετασθῆς / τοῦ ὀλίγον —
καὶ τῆς ὀξείας — καὶ τοῦ / ἀποστερόφου > καὶ τῶν
11ν. τεσσάρων πν<ευμάτων // τῶν προλεχθέντων ἤχων
τοῦ <ψ>ηλοῦ / καὶ τοῦ / χαμιλοῦ * τοῦ κενή-
ματος * καὶ τοῦ ἐλα/φροῦ < > διασπέρομεν εἰς τοὺς
ὀκτώ ἤχους / ἐν ταῖς / ἐτέροις τόνοις ἐμφώνους
αὐτοὺς ἀποδεικνύοντας καὶ ἐνεργοῦντας, χωρὶς / γὰρ
τούτων πάντων ἀκίνητά εἰσι καὶ ἀνενέργητα /
οἱ γὰρ τὴν τέχνην τῆς ψαλτικῆς ἀκριβῶς / ἐπιστα-
μένους διδάσκει καὶ τὴν ἐνέργειαν τούτων, ἐ-
<τε> / ὅν μικρὸν ὑποδείζομεν τοὺς μερικῶς κα-
τέχοντες πῶς ὀφείλωσιν ἐνεργεῖν οἱ τόνοι με-
τά / τῶν πνευματικῶν εἰς τὰς τε ἀναρῶν 28 καὶ
ὑπορῶν 29 / καθὼς καὶ ὁ ἐρμηνευτὴς αὐτῶν ἀκρι-
βῶς ἐδιδάξεν.

Ἀρχὴ τοῦ πρώτου ἤχου . /

ἤ / α ν α ν ε α ν ε ε ε ε ες . /

Ἐπάνω δὲ τὸν πρῶτον εἰ ἐξηγήσεις φω-
12 νὴν μίαν, γίνεται δευτέρος ἤχος, οὕτως δέ . /

α α α α ἡ / α ν α ν ε α ν ε ε ε ε ες . /

Ἀκούσον <δε> καὶ περὶ τῶν πλαγίων ἤχων .
Ἀπὸ τοῦ πρώτου ἤχου κατεβαίνει 30 τέσσαρας / φω-
νῆς καὶ εὐρίσκεται ὁ πλαγίος τῶν οὕτως δέ . /

ἡ / α ν α ν ε α ν ες . /

Ὁμοίως καὶ ὁ δευτέρος * κατεβαίνει 30
φωνῆς / τέσσαρας καὶ εὐρίσκεται / ὁ πλαγίος
αὐτοῦ / οὕτως δέ .

α ν α ν ε α ν ες . /

13 Ὁμοίως πάλιν ἀπὸ τὸν τρίτον κατεβαίνει
τέσσαρας / φωνῆς, καὶ εὐρίσκει τὸν πλαγίον
τον, οὕτως δέ .

α ν ε ε ε α ν ε ε ε ες . /

Ὁμοίως δὲ καὶ ὁ τέταρτος * κατεβαίνει τέ-
σσαρας / φωνῆς καὶ εὐρίσκει τὸν πλαγίον τῶν
οὕτως <δε> . /

α α α α γι ν ε α γι ε . /

Ἰδοὺ λοιπὸν ὡς ὅπως, ἔγραψά σοι τὰς ὀκ-
τὼ ἤχους / ὁ καθείς ποθεν ἐξῆλθε καὶ ποῶς
ἀπὸ τοῦ ἄλλου / οἱ τέσσαρες πρῶτοι καὶ οἱ

α ν α ν ε α ν ε ε ε ε ες . /

α ν ε α ν ε ε ες .

Ὁμοίως πάλιν ἀνάθεν τοῦ δευτέρου /
εἰ ἐξηγήσεις φωνὴν μίαν, γίνεται τρίτος
οὕτως <δε> . /

α ν ε α ν ε ε ες .

Ὡσαύτως / πάλιν ἀνάθεν τοῦ τρίτου, εἰ
ἐξηγήσεις φωνὴν μίαν, γίνεται τέταρτος
οὕτως <δε> . /

α ν ε ε ε α ν ε ε ε ε ες . /

12ν. Ὁμοίως πάλιν ἀνάθεν τοῦ τεταρτου ἤχου,
εἰ ἐξηγήσεις φωνὴν μίαν, γίνεται πρῶτος.
Πῶς δὲ / γίνεται διὰ τὸ ἀναβιβάζειν ἕως τῶν
τεσσάρων / φωνῶν ἢ τῶν τεσσάρων ἤχων;
Καθὼς καὶ ὁ / ποιῆσας τοὺς ἤχους, τεσσάρους ἤχους
ἐδέε/μευσεν, ἤχουν εἰς τέσσαρας φωνῆς . / Οὕτως
δὲ ἐν ὁ τέταρτος ἤχος .

α α α γι α α α α α . //

τέσσαρες πλαγίους 31 / Ἀκούσον δὲ καὶ περὶ τῶν
φθορῶν τῶν <ὀκτώ> ἤχων . / ὁ γὰρ μέσος τοῦ
πρώτου οὕτως ἐστίν .

α ν α ν ε α ν ε ες .

Τούτος ἐστὶ / ὁ μέσος τοῦ / πρώτου * γίνεται
<δε> ὁ μέσος τοῦ πρώτου βαρὺς οὕτως . //

13ν. α ν α ν ε α ν ε ες . /

νε ε ν α γω. Ὅσα ἐκάλεσα δὲ τὰς τρεῖς 32 φω-
νῆς / μέσον δευτέρου, ἀλλὰ τὰς δύο, διό ἐν
ὁ μέσος δευτέρος εἰς τὰς δύο φωνῆς / πλαγίος
τοῦ τεταρτου οὕτως .

α ν α ν ε α ν ε ες . /

Ἡ ἐὰν εἴπῃς . α ν α ν ε α ν ε ες .

ες / νε ε ν α νιο. Ὁμοίως καὶ ὁ / τρίτος ἤχος /

α ν ε ε α ν ε ε ε ες .

α ν ε α ν ες .

- [...] aporroí [...], cratimoyppórron (cratimă coborătoare) [...], elafρόn [...] și hamilí [...]. Dintre acestea unele sunt trupuri, iar altele spirite. Și trupurile urcătoare sunt șase: olígon [...], oxia [...], petasthí [...], cúfisma [...], pelasthón [...] și cele două kéndime [...]; iar cele coborătoare <sunt> două: apostroful [...] și cei doi || apostrofi *syndesmi* [...], iar aporroí nu este nici trup, nici spirit, ci o modulație scurtă a vocii (o mișcare scurtă a gâtului), care emite sunetul în chip armonios și cu măsura cuvenită; de aceea se mai numește și *melos* (melodie). Sunt și patru spirite, două <fac parte> dintre sunetele urcătoare: kéndima [...] și ypsilí [...], iar dintre cele coborătoare <sunt>: elafρόn [...] și hamilí [...], însă au și sunete în modul următor: olígon [...], oxia [...], petasthí [...], cúfisma [...], pelasthón [...], cele două kéndime [...], o singură kéndimă [...] și ypsilí [...], apostroful [...], cei doi apostrofi *syndesmi* [...], aporroí [...], cratimoyppórron [...], elafρόn [...] || și hamilí [...].

Există și fthorale ale ehurilor <și anume> acestea: fthoraua primului <eh> [...], a celui de al doilea [...], a celui de al treilea [...], a celui de al patrulea [...], <fthoraua> primului <eh> plagal [...], a plagalului al doilea [...], a lui nenanó [...], a plagalului al patrulea [...], <un> emifonon [...] și un emifthoron [...].

Denumirile celor opt ehuri în <arta> muzicii sunt acestea: primul [...] se numește dórios, al doilea [...] lýdios, al treilea [...] frýgios, al patrulea [...] mixolydios, plagalul primului <eh> [...] <se numește> ypodórios, plagalul celui de al doilea [...] ypolydios, plagalul celui de al treilea, adică *varýs* [...] <se numește> ypofrýgios, plagalul celui de al patrulea [...] ypomixolydios.

- Dintre acestea, patru² sunt autentice, iar patru sunt plagale. Iar cele autentice sunt: primul [...], al doilea [...], al treilea [...] || și al patrulea [...]; iar plagale: plagalul primului [...], plagalul celui de al doilea [...], plagalul celui de al treilea, adică *varýs* [...] și plagalul celui de al patrulea [...].

Mai sunt de asemenea și arghiile mari <de> trei³ și jumătate: adică crátima⁴ [...], diplí [...] și cei doi apostrofi *syndesmi* [...]; iar tzákisma are numai o jumătate⁵ de arhie.

- Iar semnele mari, cele afone, care se <mai> numesc⁶ <și> mari ipostaze sunt următoarele, așezate numai pentru hironomie (indicarea gestului) și nu pentru sunet, căci sunt afone: isonul [...], diplí [...], paraclitikí [...], crátima [...], kýlisma [...], antikenokýlisma [...], tromicón [...], cestreptón [...], || tromicosýnagma [...], psifistón [...], psifistosýnagma⁷ [...], gorgón [...], argón [...], stavrós (cruce) [...], antikénoma [...], omalós [...], thematismós éso [...], altul éxo [...], epégherma [...], paracálesma [...], altă <paracálesma> [...], xirón clásma [...], argosýntheton [...], gorgosýntheton [...] <care> se mai numește ihádion [...], uránisma [...], apóderma [...], thes și apothés [...], théma aplún (simplă) [...], hórevma [...], psifistoparacálesma [...], tromicoparacálesma [...], piasma [...], sisma [...], sýnagma [...], énarxis [...], tzákisma [...], varia [...] și lýghisma [...].

- 5 Sunetele urcătoare se prezintă astfel: [...] || [...] ||

- 5* [...] Sunetele coborătoare se prezintă astfel: [...] ||

- 6 [...] Sfârșitul <expunerii> sunetelor urcătoare și coborătoare.

Să ai în vedere deci că toate sunetele urcătoare se așează sub cele coborătoare și sunt dominate de ison, astfel după cum vezi: [...].

Începutul <prezentării> formulelor <de intonație> pe ehuri.

Începutul ehului întâi: [...].

- 6* 7 Începutul <ehului> al doilea⁸: [...] || [...] ⁹. Începutul celui de al treilea: [...] ||

- 7* Începutul <ehului> al patrulea: [...]. Începutul primului plagal: [...] ¹⁰ || [...] || ¹¹

- 8* [...] Sfârșitul <expunerii> formulelor <de intonație> pe ehuri. [...] || [...].

Expunerea metodică cea mai folositoare pentru cel care studiază <arta muzicii>.

<Pornind> de la primul eh [...], dacă cobori¹² un sunet, ajungi la plagalul celui de al patrulea <eh> [...]; și de la plagalul celui de al patrulea, dacă urci¹³ un sunet, ajungi la primul <eh> [...]; și iarăși de la plagalul celui de al patrulea [...] ¹⁴ dacă cobori un sunet ajungi la *varýs* [...]; și de la *varýs* dacă urci un sunet ajungi la al patrulea <eh> [...] și iarăși de la *varýs* dacă cobori un <sunet> ajungi la plagalul celui de al doilea [...] și de la plagalul celui de al doilea <eh>, dacă urci un sunet, ajungi la cel de al treilea <eh> [...]; și de la cel de al treilea, dacă cobori un sunet, ajungi iarăși la plagalul celui de al doilea <eh> [...]; și dacă cobori un <sunet> de la plagalul al doilea ajungi la plagalul celui dintâi [...]; și de la plagalul celui dintâi <eh>, dacă urci un sunet,

² Corect τέσσαρες.

³ Corect τρεις.

⁴ Mai apare și forma κράτημα.

⁵ Corect ἡμισυν.

⁶ Corect λέγονται.

⁷ Forma corectă a radicalului acestor cuvinte este ψηφιστο-.

⁸ Locul acestei propoziții este la începutul f. 6^v.

⁹ Am completat desenul, care este notat greșit în ms.

¹⁰ Lipsește semnul de plagal de la începutul frazei muzicale.

¹¹ Aici trebuie să fie notat începutul ehului al doilea plagal, dar fraza obișnuită în asemenea împrejurare lipsește. Aceași situație și în cazul ehurilor 3 și 4 plagale.

¹² Corect κατέβεις.

¹³ Corect ανέβεις.

¹⁴ Desenul figurează în ms. între rânduri.

9 ajungi la cel de al doilea [...]; și de la al doilea dacă urci un sunet ajungi la cel de al treilea [...]; și de la cel de al treilea, dacă urci un sunet, ajungi la cel de al patrulea [...]; || și de la cel de al patrulea, dacă urci un <sunet>, ajungi la primul <eh> [...].

Să mai știi că de la oricare eh autentic, dacă cobori patru sunete ai să găsești plagalul acestuia; de exemplu, de la primul eh [...] dacă cobori patru sunete ai să găsești plagalul acestuia [...]; și iarăși de la primul <eh> [...] dacă cobori trei sunete ajungi la acel <eh> așezat lângă cel din mijloc (plagalul al doilea – *n.t.*) [...] și dacă cobori două <sunete> ajungi la cel din mijloc (al treilea plagal – *n.t.*) [...]; și dacă mai cobori unul, ajungi la plagalul celui de al patrulea <eh> [...].

9^v Altă *paral<l>aghi* (formulă de intonație – *n.t.*) care poate fi practică¹⁵ [...] || [...] ¹⁶.

Întrebări și răspunsuri foarte folositoare în legătură cu paralaghiile artei psaltice.

Întrebare: Câte tonuri există în arta <cântării> psaltice?

Răspuns: Cinci.

Întrebare: Câte spirite (*pnévματα*) există?

Răspuns: Patru.

Întrebare: Ce sunt tonurile (*tónoi*), ce sunt jumătățile de ton (*emítonoi*) ¹⁷ și ce sunt spiritele (*pnévματα*)?

Răspuns: Tonuri sunt <următoarele>: isonul [...], olígon [...], oxía [...], petasthí [...], apóderma [...], apostroful [...], varía [...], antikénoma ¹⁸ [...], crátima [...], diplí [...], anástama ¹⁹ (lipsește desenul în original – *n.t.*), píasma [...], catávasma ¹⁹ (lipsește desenul – *n.t.*), triplóconul adică sisma [...] și paracálesma [...].||

10 Celelalte, precum psifistocatávasma ²⁰ [...] și oxístrepton [...] sunt melosuri ²¹ și nu tonuri. Iar jumătățile de ton sunt acestea: elafrón clásma [...], cúfisma [...], paraclitíki [...], psifistocatávasma ²² [...] și oxístrepto-catávasma [...] <care> se mai numesc și melosuri ²³. Iar jumătățile de ton sunt acestea: ypsilí [...], hamilí [...], elafrón [...] și kéndima [...]. Iar <acestea> se numesc spirite (*pnévματα*) pentru că produc sunete, dar neputând să se formeze fără <participarea> vreunui din celelalte tonuri; căci fără apostrof nu ia naștere hamilonul și nici nu este alcătuit cum trebuie; dacă totuși apare scris <fără apostrof>, este din lipsă totală de pricepere. Și iarăși nu vom găsi nici un fel de ypsilí fără olígon sau oxía sau petasthí. Tot astfel iarăși nu găsim elafrón fără

10^v apostrof; || dacă totuși se mai află, socotim că <metoda> aceasta trebuie dezaprobată; căci la fel se întâmplă și cu hamilonul [...] și cu kéndima [...], care nu se aranjează ²⁴ decât împreună cu unul din celelalte tonuri. Celelalte însă sunt dominate (stăpânite) de spirite, care sunt aceleași.

Însă ypsilonul [...] are patru sunete urcătoare, kéndima [...] <are> două urcătoare, hamilonul [...] are patru sunete coborâtoare iar elafronul [...] două. Hamilonul [...], la diminuare (*elátosis*), are patru sunete, iar elafronul [...], la micșorare (*elátosis*) <are> două sunete. De asemenea și celelalte tonuri: ca de exemplu crátima [...], anatrihisma ²⁵ (lipsește semnul în original – *n.t.*), píasma [...], care sunt asemănătoare cu ele, după cum am spus mai înainte; pentru alcătuirea a două sau trei tonuri <se procedează astfel>: adică diplí [...] se adaugă pentru două oxii, crátima [...] pentru două oxii și elafrón clásma, || píasma [...] pentru două varii, anástama pentru diplí și petasthí; iată deci câte sunt acestea; tonurile compuse se numesc după cum am arătat <mai sus>.

Iată deci, o ascultătorule, ai învățat ce este tonul, ce este jumătatea de ton, ce sunt spiritele și în ce chip se numesc, așa sau în alt chip ²⁶. Căci dintre tonurile ²⁷ numite mai înainte există trei tonuri, adică: olígon [...], oxía [...] și petasthí [...], care sunt și purtătoare de sunet, căci isonul [...] nu are sunet, însă dintre toate tonurile el este cel mai coborât; oriunde s-ar afla, fie la înălțime, fie la un nivel foarte scăzut, acolo pune stăpânire pe sunet. <Despre> cele patru tonuri care au sunet, adică petasthí [...], olígon [...], oxía [...] și

11^v apóstrofes [...] și <despre> cele patru spirite || arătate mai înainte, adică ypsilón [...], hamilón [...], kéndima [...] și elafrón [...] vom demonstra la <capitolul despre> cele opt ehuri <că> acestea care au sunet se produc și funcționează în cadrul celorlalte tonuri, căci fără ele toate sunt lipsite de mișcare și inerte. Căci aceia care au cunoștințe exacte de artă psaltică cunosc <bine> și modul în care acestea funcționează. Deci vom expune câte ceva în legătură cu cele de care ne-am ocupat parțial <până acum> și anume: cum trebuie să lucreze tonurile

¹⁵ Corect παραλλαγή.

¹⁶ Am completat ultimul desen al solfegiului pentru că în ms. lipsește semnul ehului.

¹⁷ Corect ἡμίτονοι.

¹⁸ Corect ἀντικένομα.

¹⁹ Lipsesc desenele din ms.

²⁰ V. nota 7.

²¹ Corect μέλη.

²² V. nota 7.

²³ V. nota 21.

²⁴ În ms. greșit συντίθενται.

²⁵ Lipsește desenul în ms.

²⁶ Corect τόδε ἢ τόδε.

²⁷ Cuvântul se află notat în ms. printre rânduri.

în contact cu spiritele la urcări²⁸ și la coborâri²⁹ <de voce>, după cum le-a expus cu exactitate și exegetul <artei psaltice>.

Începutul primului eh [...].

- 12 Dacă depășești în sus cu un singur sunet primul eh || ajungi la al doilea eh în chipul următor: [...]. În același mod iarăși, dacă urci un sunet <trecând> dincolo de ehul al treilea, ajungi la cel de al patrulea, în chipul următor, adică [...]. ||

- 12^v Și iarăși de asemenea, dacă urci dincolo de al patrulea <eh> cu un sunet, se realizează primul eh. Cum se procedează ca să urci până la cele patru sunete sau <până la> cele patru ehuri? Așa după cum cel care a alcătuit ehurile le-a înălțuit, adică <în funcție> de patru sunete. În felul acesta se prezintă ehul al patrulea [...].

Ascultă acum <câte ceva> și despre ehurile plagale. Dacă de la primul eh vei coborî³⁰ patru sunete, vei afla plagalul acestuia, în chipul următor [...].

La fel și cu cel de al doilea, dacă vei coborî³⁰ patru sunete, vei găsi plagalul acestuia [...]. ||

- 13 De asemenea iarăși de la ehul al treilea dacă vei coborî patru sunete, vei găsi plagalul acestuia, în chipul următor [...].

În același fel se întâmplă și cu cel de al patrulea eh: coborând patru sunete vei găsi plagalul lui în chipul următor [...].

- lată așadar, după cum vezi, ți-am descris cele opt ehuri, fiecare de unde a pornit și în ce fel <se formează> unul de la celălalt, <atât> cele patru <ehuri> autentice, <cât> și cele patru plagale³¹. Ascultă acum <câte ceva> și despre fthoralele (stricările) celor opt ehuri, căci medianul primului <eh> se prezintă în felul acesta [...]. Acesta este medianul (<o mēsos>) primului <eh>; iar medianul primului eh, <varýs>, <se formează> în chipul acesta || [...]. Nu le-am numit pe cele trei³² sunete medianul celui de al doilea <eh>, ci pe cele două <sunete>, deoarece medianul al doilea este, la cele două sunete, plagalul celui de al patrulea <eh>, în felul următor [...]; sau dacă ai spune [...]. La fel și ehul al treilea [...]. Tot așa are și ehul al patrulea [...]. || Ca și cum ai zice [...], deoarece medianul celui de al patrulea eh este acesta [...].

Iar ehul autentic, medianul <ehului> al patrulea, se prezintă în felul următor [...].

Ascultă și despre fthorale: dacă te îndepărtezi de la ehul autentic fie în sus fie în jos se cheamă fthora (stricare) și se slăbește³³ melosul ehului și se strică <trecând> în celălalt eh, ca și cum ai zice [...], căci s-a transformat în celălalt eh.

Întrebare: Ce fel este ehul cel care a fost schimbat³⁴ dintr-un eh autentic în celălalt (adică într-unul plagal – *n.t.*)?

- 14^v Răspuns: Plagalul primului eh³⁵, dacă se strică³⁶ și urcă un singur sunet, devine plagalul celui de al doilea <eh>, în chipul următor || [...].

Tot așa iarăși plagalul celui de al doilea <eh> urcă un singur sunet și devine <varýs>, în felul următor [...].

Din nou fthoraua ehului <varýs>, ca și a celui de al patrulea <eh>, se realizează în felul următor [...].

- 15 Aceasta este fthoraua celui de al patrulea plagal, după cum am spus mai sus că, urcând de la primul eh un sunet, se ajunge la cel de al doilea <eh>. Și tot așa în continuare; același || mod și aceeași urmare există și pentru plagale.

Căci în acest chip le-au schimbat cei <care cântă> în biserică și au numărat șase ehuri, amestecând plagalele, medianele și fthoralele.

<Stihira> „a Născătoarei”; cântare a lui Xiros [...].

²⁸ Corect ἀναρρῶας.

²⁹ Corect ὑπορρῶας.

³⁰ Corect καταβαίνεις.

³¹ Textul este foarte șters în ms., aproape ilizibil.

³² Corect τρεῖς.

³³ Textul este șters în ms.

³⁴ În ms. greșit μεταβληθής.

³⁵ În ms. greșit ἤχος.

³⁶ Corect φθαρῇ.

ÎNSEMĂNĂRI ZILNICE. FRAGMENTE REFERITOARE LA GEORGE ENESCU*

II (1921–1928)

de ALFRED ALESSANDRESCU

1921

- 22 febr./7 mar. [București]. [...] Apoi cumpăr *Figaro Excelsior* cu criticile lui Enescu. [...] Lulu¹ mi-a trimis mai multe critice despre Enescu.
- 1/14 mar. Dim. la 9 vine Enescu și Cohen. Facem programe². Repetăm *Sonata fa* [de] Haydn, D'Indy, [Albert] Bertelin. La 1 la Feder să angajez pianul. P.m. repet iar cu Enescu.
- 2/15 mar. Dim. repet cu Enescu. La 11 1/2 la Gara de Nord. Vine Richard Strauss. La gară toată Filarmonica, Mănuță³, Jora, Cuclin, [Filip] Lazăr, [George] Breazu, [Marcel] Botez, [Tiberiu] Brediceanu. Apoi la 1 la Ateneu să încerc un pian. [...] La 5 cu auto la Maruca. Aci M^{me} Ghika și Mia. Repet cu Enescu programul. Seara primul concert [de] sonate cu Enescu. Haydn, 7^a, D'Indy, [A.], Bertelin. [...] La concertul nostru a asistat și R. Strauss.
- 3/16 mar. Dim. Enescu la mine repetăm. La 11 1/2 trec pe la Filarmonica. Repetă Strauss. [...] Apoi cu Enescu la mine repetăm iar.
- 4/17 mar. La 5 [p.m.] cu auto la Maruca. Aci D^{na} Ghica, Mia, Nineta Duca, Dinu Brătianu. Facem repetiție cu Enescu. Seara al 2^{lea} Concert de sonate: Sonatele de Mozart cu fuga, *Sonatina* de [Jean] Huré⁴, Busoni, [Louis] Vierne.
- 6/19 mar. Mă doare mâna, tot nu pot studia.
- 7/20 mar. La 1 acasă mă aștepta Enescu. Repet puțin cu el, mai mult cu mâna stângă.
- 8/21 mar. Dim. Enescu la mine la repetiție. Mi-e ceva mai bine la mână. [...] P.m. la 4 la Maruca. Vine Regele [Ferdinand]. D^{na} Duca, Ninette Duca, D^{na} Conțescu, Julie Ghica, Florica [Muzicescu], Dinu Brătianu. Repetăm cu Enescu. Seara al 3^{lea} Concert de Sonate. [Emil] Sjögren, *si minor*, Schubert, 1^a, Lauweryns.
- 9/22 mar. Dim. Enescu la mine, repetăm. La 11 1/2 cu el la Filarmonică. Face primele două programe de simfonice⁵.

* Notă: Prima parte (anii 1912–1920) a „Însemnărilor zilnice” a apărut în numărul trecut al revistei noastre (*SCIA*, Seria TMC, t. 39/1992). Deși „Însemnările zilnice” ale lui Alfred Alessandrescu merg până în anul 1958, pentru scopul ce ne-am propus, anume editarea extraselor referitoare la George Enescu, am oprit prezentarea acestora la data de 5 mai 1955, când George Enescu a încetat din viață (perioada 1929–1955 va apare în numărul următor). Reamintesc că informațiile le-am dat din domeniul muzicologiei și, în special, cele ce nu pot fi găsite în lexicoane sau enciclopedii muzicale; adnotări complete vor fi făcute la publicarea integrală a manuscrisului lui Alfred Alessandrescu; nu am repetat informații ce pot fi găsite în prima parte a „Însemnărilor”. De asemenea, în

transcriere, am respectat normele în vigoare ale ortografiei, păstrând, totuși, unele abateri ale autorului în privința numelor proprii sau a titlurilor unor lucrări muzicale. (Lucia-Monica Alexandrescu).

¹ Lulu [Loulou] Bernard, violoncelistă franceză.

² Pentru un ciclu de 12 recitaluri de vioară și pian, care vor avea loc în lunile martie–mai 1921.

³ Mănuță = Emanoil Ciomac (2 febr. 1890–13 iun. 1962).

⁴ Această sonată lipsește din Cronologia „George Enescu”, apărută în vol. *George Enescu*, București, 1964, editat de Institutul de istoria artei, sub egida Academiei Române (autori Nicolae Missir și Mircea Voicana). p.190.

⁵ Concerte ce vor avea loc în luna aprilie 1921.

- 11/24 mar. Dim. vine Enescu la repetiție. La 11 1/2 ies cu el; ne întâlnim cu Bacaloglu⁶ care ne ia cu trăsura. [...] P.m. cu auto iau pe Florica [Muzicescu] de la Conserv[ator] și mergem la Maruca. Aci D^{na} Ghica cu Mia, D^{na} Florescu cu D^{na}, Jora [etc.]. Seara a 4-a ședință de sonate: [Felix] von Weingartner, [Leopold] Stojowsky, Beeth[oven], 8. „Intermezzo” din Stojowsky și „Menuet” [de Beethoven] se bisează. La fine 2 supl[imente] din Schumann (1-a).
- 14/27 mar. Eram invitat la Chateaubriand de Poulette [Ghica]. Dar vine Enescu și repetăm. La 2 vine iar, facem [Sonata de Maurice] Le Boucher.
- 15/28 mar. Dim. repet cu Enescu la mine. P.m. repetăm la Maruca. Aci Regina, Mignon, M^{me} Procopiu [...], Jora. A 5^a șed[edință] de sonate. [Woldemar] Bargiel, Haydn, 2^a, Golestan⁷.
- 19 mar./1 apr. P.m. studiez Le Boucher, care e [foarte] greu.
- 21 mar./3 apr. Dim. studiez. Enescu telegrafiază că nu poate veni.
- 22 mar./4 apr. Dim. la 8 Enescu la mine. La 9 1/2 se duce la repetiție simfonic. Trec și eu pe la 11. Se face Franck și Glazunov. Nemții⁸ sunt impresionați. P.m. la Maruca repetiție. Regele, regina, Nona [...]. Seara a 6^a ședință sonate: Le Boucher, Mozart (18), S. Saëns (1^a). Suplemente din Mozart (Sonata 15^a).
- 23 mar./5 apr. Dim. la repetiție Enescu. Face *L'Après-midi [d'un Faune]* de Debussy și *L'Apprenti [sorcier]* de Paul Dukas. Eu țin glockenspiel. Ies cu [Romulus] Orchiș⁹ și Gogu [Georgescu].
- 24 mar./6 apr. Dim. la Ateneu, repetiție simfonic. Cânt Glockenspiel în *L'Apprenti* și Célesta în *L'Après-midi*. [...] Enescu la noi la dejun. Probăm Sonata de Debussy. [...] Seara la Simfonic Enescu. *Simfonia* de Franck, *Printemps* [de] Glazunov, *Faune* [de Debussy], Dukas. Lume cam puțină, succes imens. Florica [Muzicescu] entuziasmată. Debussy se bisează.
- 25 mar./7 apr. Seara serată la Maruca. Regele, Regina, Julie Ghica [...], Florica Muz[icescu]... Cânt cu Enescu [Sonata] de Lekeu. Apoi el Wagner. Mă plictisesc oribil.
- 26 mar./8 apr. P.m. vine Enescu, repetăm. Seara la simfonic de abonament. Lume puțină. *L'Après-midi* se bisează.
- 27 mar./9 apr. La 5 iau cu autoul pe Florica la Maruca. Regele, Regina, Mignon, M^{me} Procopiu, Julie Ghica, fetele Cantacuzene și toată colecția de cretini. Repet cu Enescu. Seara [...] al 7^{lea} concert sonate. [André] Gédalge (2^a), Dworak, Debussy, Schumann (2^a). *Intermezzo* din Debussy și Dworak se bisează. Suplimente din Sonata de [Jean] Huré.
- 28 mar./10 apr. La 3 Simfonic popular Enescu. *Antar* [de Rimsky-Korsakov] și *Simfonia* de Franck.
- 29 mar./11 apr. La dejun la D^{na} Brătianu. Aci Sim¹⁰, Gogu [Georgescu], Lupașcu, Enescu. La 3 plec cu Enescu. Sunt scârbit de Filarmonică. La 4 vine [Filip] Lazăr. Apoi repet cu Enescu. [...] La 6 la Filarmonica, Enescu repetă cu coruri p[entru] *Simfonia* [nr. 3 în do major a] lui. Eu țin pianul.
- 30 mar./12 apr. La 11 la Ateneu. Repetă Enescu *Simfonia* 3^a a lui. Eu țin harmonium la partea 3^a. Jora la Celesta. [...] La 3 cu auto-ul iau pe Florica [Muzicescu] și pe M^{me} Teodoreanu la Maruca. Aci Regina și Mignon [...]. Repetăm cu Enescu. La 6 plecăm la Ateneu. Repetăm p[artea a] 3^a din *Simfonia* cu coruri. Seara a 8-a ședință [de] sonate: Huré, Bach (6^a), Lekeu.
- 31 mar./13 apr. [...] Apoi la Ateneu repetă Enescu *Simfonia* lui. [...] Seara la Concert Enescu: *Concerto grosso* de Händel și *Simfonia a* 3^a de Enescu. Eu cânt la orgă. Succes enorm. Familia regală. La urmă Enescu e luat pe sus.
- 2/15 apr. Dim. studiéz. Vine Enescu. Repetăm Beethoven și Fauré. [...] La Simfonic. [...] *Simfonia* 3^a de Enescu. Succes.
- 3/16 apr. La 10 vine Enescu. Repetăm sonatele de Fauré, citim [Pierre] Onfroy de Bréville și [Noël] Gallon. [...] P.m. repetăm la Maruca. Nu e decât Jora și Poulet Ghica. Maruca pleacă mâine la Tețcani. Seara a 9-a ședință [de] sonate. Beeth[oven], (10^a), Fauré, (2^a), Franck. Supliment *Adagio* și Final din Sonata 3, Beeth[oven].
- 10/23 apr. Dim. la 8 1/2 vine Enescu; repetăm Gallon. La 4 cu auto la Maruca. Aci Regina, Regele; repetăm cu Enescu. Seara a 10-a ședință [de] sonate. Gallon, Bréville, [Beethoven], *Kreutzer*. Supliment Sonata 7 de Beethoven, p. 2 și 3^a.

⁶ Prof. dr. Constantin Bacaloglu (1871–1942), membru în conducerea Ateneului Român.

⁷ Stan Golestan, probabil Sonata în mi b major pentru vioară și pian, scrisă în anul 1908 și editată la Paris în 1908.

⁸ Probabil instrumentiștii aduși de George Georgescu din

Germania pentru a însoți noua orchestră, „Societatea Filarmonică”.

⁹ Romulus Orchiș, impresarul Filarmonicii din București.

¹⁰ Sim [Sym], pseudonim al lui Theodor Simionescu-Râmnicănu (1882–1946), critic muzical.

- 11/24 apr. La 9 iau pe Dⁿ Offenhänden¹¹ de la Splendid și o duc la Enescu, care-i refuză orice concurs. [...] La 3 la Simfonic. *Lohengrin*, *Pavane* de Ravel, *Simfonia a* 3^a [de] Enesco.
- 12/25 apr. La 8 1/2 vine Enescu, dar nu repetă. La 12 trec pe la Ateneu. Se iese de la repetiție. De vorbă în colț cu Calea Vict[oriei] cu Enescu, Gogu, Ciomac.
- 13/26 apr. Dim. la 8 vine Enescu, repetăm [Albéric] Magnard. Eu studiez. La 2 1/2 la Enescu repetăm. La 4 cu el la „Liric”, concertul lui Cuclin. Corul cântă fals. Stăm în loja lui Cioflec. La 5 1/2 la Maruka. Aci Regina, Dinu Brătianu. Eu am dureri de pânțe. Seara a 11-a ședință [de] sonate. Sunt indispus. Mă roșesc. La concert lume puțină. Pian prost. Magnard, [Paul] Le Flem, Brahms (3^o). Suplimente p. 2 și 3 din *Sonata I-a* de Beeth[oven].
- 14/27 apr. La Ateneu Enescu repetă *Trauermarsch* [de Wagner]. [...] Seara la Simfonic Enesco: *Pâque russe* [de Rimski-Korsakov], *Prélude* și *Vendredi saint (Parsifal)*, *Trauermarsch* [de Wagner], *Rédemption* [de C. Franck].
- 15/28 apr. La 10 1/2 la Enescu. Se repetă *Quartetul* [op. 22 nr. 1] al lui.
- 23 apr./6 mai. Stau acasă, lucrez *Sonata* Enescu [a II-a].
- 26 apr./9 mai. Scriu articol despre Enescu¹².
- 28 apr./11 mai. La 10 la Enescu care tocmai s-a întors din provincie. Repetăm *Sonata* lui. Apoi îi cer date biografice. Stăm mult de vorbă.
- 29 apr./12 mai. [...] Apoi la Enescu, se repetă *Quartetul* lui. Aci M^{me} Mârzescu, apoi Brăiloi, Georgescu. La 3 la Enescu, repetăm p[entru] seara. [...] La Ateneu încerc pianul. Aci acordorul. Seara ultima ședință sonate. Franck, Enescu [și] *Kreutzer*. Nici un bis, Enescu trebuind să plece la gară. Eu anunț asta publicului.
- 1/14 mai. Scriu articole p[entru] *Muzica* despre Enescu.
- 3/16 mai. P.m. la Marvan, comand clișee Enescu (partitură).
- 8/21 mai. La 9 la Marvan, iau clișee: facsimil *Simfonia* de] Enescu. Apoi la Enescu. S-a amânat repetiția *Quartet* din cauza lui Trulele [?]. Apoi la [redacția] *Ideea Europei*. Aci Max[imilian Costin], Breazul. Aranjăm materia p[entru] *Muzica*. La 5 la Enescu. Repetiție *Quartet*. [...] Apoi la Concert Enescu cu [Nicolae] Caravia.
- 13/26 mai. La 9 1/2 la Enescu. Aci Jora, [Theodor] Popovici, [Nicolae] Ocki Albi¹³. Cu ei în auto la Nottara, care e bolnav. Se repetă *Quartetul* [op. 22 nr. 1 de] Enescu. Apoi la Concert Enescu. [...] *Poemul* de Chausson¹⁴ [cu N. Caravia].
- 15/28 mai. La 11 la Ateneu la repetiție *Quartet* [de] Enescu. [...] Seara la Concert Enescu: *Sonata mi minor* [de] Bach, [Louis] Spohr [și] *Quartet* de Enescu.
- 18/31 mai. La 5 la Nottara. De aci în auto cu Enescu, Costică [Nottara], [Theodor] Popovici și [Nicolae] Ocki Albi la M^{me} Cantacuzino. Se repetă *Quartetul* lui Enescu. [...] La 8 1/2 la Ateneu. Ultimul concert Enescu. *Quartetul* nu place.
- 24 mai/6 iunie. Dim. la 9 la *Muzica*. Apoi la Conservator: examen canto curs superior. Enescu mă chiamă jos să mă întrebe dacă am anunțat juriul p[entru] premiul de compoziție. La 11 la Ministerul Artelor: aci Cioflec, [Marcel] Botez, Enescu. Apoi la Feder: aci o scrisoare de la [George] Georgescu prin care se scuză că nu vrea să ia parte la concursul de compoziție. [...] La dejun la M^{me} [Irina] Procopiu cu Enescu.
- 25 mai/7 iun. Examen Florica Muz[icescu]. În juriu și Enescu. [...] La 3 la Casa Școalelor; începe Concursul Enescu. În juriu: Castaldi, Kiriac, Dinicu, Nonna, Jora, Georgescu, Enacovici. Nimic interesant.
- 26 mai/8 iun. Dim. examen de pian Dimitrescu. Enescu în juriu. Eșim la 2. La 3 la Casa Școalelor: Concursul de compoziție. [Marcel] Mihalovici ia premiul al 2^{lea} și 4 000 lei. 1 500 Rogalski; 1 000 [Lucian] Teodosiu¹⁵, câte 750 Nicolae Dinicu și C[onstantin] Georgescu.
- 27 mai/9 iun. Acasă scriu un foileton despre *Quartetul* lui Enescu¹⁶.

¹¹ Rica Offenhänden. „o pianistă evreică rusă” (Alfred Alessandrescu, *Însemnări zilnice*, 22 aprilie 1921).

¹² Apărut în *Muzica*, III, nr. 5–6, mai–iun. 1921.

¹³ Nicolae Ocki Albi, violoncelist (și solist) din orchestra Filarmonicii.

¹⁴ Dată inedită în Cronologia „George Enescu”.

¹⁵ Pentru *Resurectio* (1920), poem simfonic de Lucian

Teodosiu. Lipsă în lista de premii „George Enescu” din vol. *George Enescu*.... p. 336.

¹⁶ Alfred Alessandrescu, *La semaine musicale. Les concerts de violon de Georges Enesco – Le Quatuor en mi bémol*, în *L'Indépendance Roumaine*, 12 iunie 1921. A se vedea Alfred Alessandrescu, *Scieri alese*. Îngrijire de ediție și studiu introductiv de Ileana Rațiu, București, 1977, p. 271.

– 30 mai/12 iun. P.m. la 5 la botezul lui Dinu Lipatti; naș Enescu. Aci [A.H.] Cohen, Botez, Antoniu de la Finanțe, [Dimitrie A.?] Dinicu.

– 1/14 iun. Dim. examen M^{me} Nițulescu. Enescu în comisie.

– 2/15 iun. Dim. la Conservator concursul p[entru] premiul [Didi] Poenaru Căplescu. Enescu, Nonna, Castaldi, [D.G.] Dimitriu¹⁷, Dimitrescu, M^{me} [Elena] Saegiu, [Aurelia] Cionca, [Nadia] Chebap, Enacovici. Câștigă Cărbunescu, *Adagio op. 22* [de] Beeth[oven]. Lectură *Preludiu* din *Enfant prodigue* [de] Debussy, ș.a.]. La 7 1/2 la tipogr[afie] iau 6 exemplare [din] *Muzica*¹⁸. Las 2 lui Enescu. Seara acasă citesc.

– 3/16 iun. Vine Enacovici și-mi arată compoziții. La 12 vine Enescu care vede lucrările lui Enacovici.

– 5/18 iun. Enescu a fost la mine să-mi lase bani și nu m-a găsit. [...] La 5 eu plec la Take Ionescu. Aci: Regina, Enescu, Simky [Simona Lahovari]. M^{me} Procopiu [...]. Enescu cântă la pian din Wagner. La bufet, Take Ionescu mă notează p[entru] Decorație. Înseamnă și pe [Gabriel] Pierné, în urma cererii lui Enescu. La urmă, de vorbă Take, Enescu, eu și Totiță Catargi 1 ceas 1/2.

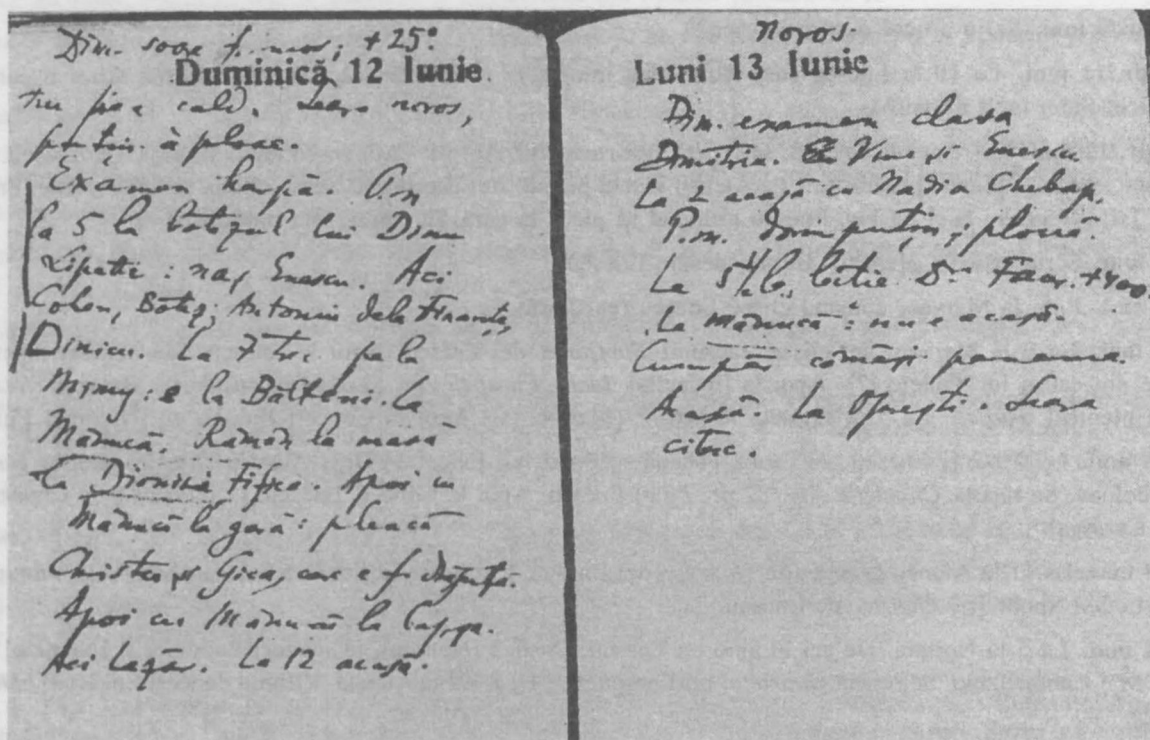


Fig. 1. Pagină din agenda pe anul 1921 (30 mai/12 iunie), relatând botezul lui Dinu Lipatti.

– 5/19 iun. La dejun la Procopiu. Aci M^{me} Mișu, Enescu, Paul și Miț Prodan¹⁹. La friptură Enescu pleacă în auto la Sinaia cu Maruka.

– 25 iun./8 iul. Enescu m-a căutat de dim[ineață].

– 26 iun./9 iul. Enescu la mine, îmi spune că Maruca îmi va da câteva acțiuni Sospiro și-mi propune să mergem cu auto la Tețcani de la Sinaia. Cântăm la 4 mâini *Ma mère l'Oye* [de M. Ravel]. Se uită la *Cants magics* de [Federico] Mompou, Ravel [Le] gibet etc.

– 1/14 iul. Dim. la 6 1/2 plec la Sinaia. Ajung la 11 1/2. Vreme noroasă. Mă duc la Vila Căprița²⁰, la M^{me} Procopiu. Locuiesc vis-à-vis, la Anexă.

– 2/15 iul. [Sinaia]. Seara Maruka îmi trimite auto și merg la villa ei pe str. Primăriei. Aci Enescu, 2 pisici nebune. Văd studio lui Enescu care e delicios. Facem apoi o plimbare în auto până la Azuga. Ne întoarcem la 12. Maruca mi-a dat o lampă de petrol.

¹⁷ D.G. Dimitriu, profesor de pian la Conservatorul din București.

¹⁸ Probabil *Muzica*, III, nr. 5–6, mai–iun. 1921.

¹⁹ Paul Prodan (1890–1938), critic de artă, publicist.

²⁰ Vila „Căprița” din Sinaia, proprietatea Irenei Procopiu.

- 4/17 iul. La 4 la castelul Foișor sunt chemat de pr[ințul] Carol să le cânt Debussy – Enesco. Aci Regina în național, Elena, Mignon. Le cânt din *Suila* lui Enescu, apoi *Preludii* de Debussy.
- 11/24 iul. La 8 găsim pe Enescu, care-mi face morală că nu lucrez.
- 14/27 iul. La 6 vine Maruka cu auto și ia și pe M^{me} Proc[opiu] și pe mine la ea. Aci Enescu lucrează la *Oedip*. Mâncăm ceva, apoi cu auto la Predeal și înapoi. Mă invită la dîneu p[entru] mâine seară apoi mă decomandază. E f[foarte] capricioasă.
- 18/31 iul. La 11 Maruka mă ia cu auto. Trecem pe la Vila ei și zicem adio lui Pynx [George Enescu]. Trecem prin Brașov, Herman, Vasherhely (Târgul secuilor), aci ploaie. Apoi pe la Oituz la Onești, Tețcani; la 8 1/2 seara... Aci M^{me} Rosetti, Nellie C., Alice, Bébé Cant[acuzino]²¹, Lilly Rafael. Pupături nesfârșite.
- 19 iul./1 aug. [Tețcani]. Sunt închis în bibliotecă. Lucrez. La dejun fără Maruka. [...] Dorm în bibliotecă.
- 22 iul./4 aug. Dim. la 9 vine Enescu de la Bacău cu auto. Eu lucrez puțin. [...] Pe seară Enescu cântă *Quartetul* lui.
- 23 iul./5 aug. Dim. lucrez. După dejun în salon și salonaș cu toții. Cânt cu Enescu la 4 mâini *Simfonia a) 2^a* de Borodine și *Printemps* de Glazunov care face senzație. [...] Seara la Cantac[uzino]. [...] Cânt cu Enescu (vioară) *Sonata 5* de Bach, *4* de Händel și a *12-a* de Mozart. Ne întoarcem pe jos.
- 24 iul./6aug. După dejun muzică în salon. [...] Cu Enescu *Printemps* de Glaz[unov] la 4 mâini. Apoi cl Wagner. Îmi cântă din *Pelléas* [de Debussy], *Ariane [à Naxos* de R. Strauss] [și] Stravinsky. [...] La dîneu discuții despre viitoarea confrerie, unde va fi egalitate, abdicarea eului, perfecționare spirituală. Enescu și cu mine facem ironii la adresa acestei confrerii.
- 25 iul./7 aug. Dejun f[foarte] animat [...]. Se discută iarăși confreria [...]. Enescu și cu mine, ironii. Apoi în salon. Maruka trasează elipsele tuturor. Eu cânt *Preludii* [de] Debussy, *Valses* [de] Ravel. Enescu [...] îmi cântă din *Damnația* [de Berlioz]. Apoi se pune pe lucru [la] *Oedip*.
- 26 iul./8 aug. P.m. eu mă retrag. Apoi aud muzică. Enescu cântă *Printemps* [de Glazunov]: apoi *Jeux d'eaux* [de Ravel]; apoi din *Actéon*. Apoi la 4 mâini uverturile *Leonora 1. 2.*, *Fidelio*. [...] Dinăm la vilă cu toții. Aruncări de buchete. Enescu face calambururi.
- 27 iul./9 aug. La dejun Maruka vine târziu și invitată special. Alice aruncă cu apă în Pynx. După masă, Pynx toarnă nițică apă în capul lui Alice. Alice vine apoi cu o oală cu apă și vrea s-o arunce în Enescu. Se udă binișor. Apoi vine și Bébé. Comploturi.
- 28 iul./10 aug. Seara la vilă. Aci niște americani petroliști. Cânt cu Enescu *Sonata 15* de Mozart și Lekeu. Americanul face complimente lui Enescu și-i spune că a auzit ca mari violoniști pe Kreisler, Enescu (!). La 4 mâini *Printemps* de Glazunov.
- 29 iul./11 aug. La 4 1/2 plecăm în 2 autouri: în primul Bacalu, M^{me} Rosetti, M^{me} Mețianu, eu: în al doilea Maruka, Alice, Bébé, Enescu. Seara la 8 eșim din Oituz și mâncăm pe iarbă lângă Brețcu. La 11 la Brașov. Luăm înghețate la Coroană. La 2 la Sinaia. [...] Eu la Căprița.
- 4/17 aug. [Sinaia]. [Vila Căprița]. La dejun Enescu. După dejun vine [Ion] Jalea. Cu Enescu la 4 mâini *Stenka Razin* [de Glazunov].
- 5/18 aug. La dejun Enescu și Prodanii.
- 6/19 aug. Ziua lui Enescu (40 ani). [...] La dejun Enescu.
- 27 aug./9 sept. Enescu îmi telef[onează] să vin la dejun mâine.
- 29 aug./10 sept. La 2 la masă la Maruka. Aci Sonia, Bonne Maman, Enescu. Apoi după masă Alice, Marga, Bébé. Enescu îmi cântă din *Oedip*. La 6 îl conduc cu trăsura. Apoi îmi iau bagajele și le duc la gară. Cu trenul de 8 spre Buc[urești].
- 5/18 sept. [București]. Enescu mi-a telefonat că vine miercuri [21 sept.] p[entru] concursul catedrei Muzicescu.
- 7/20 sept. Pe C[alea] Vict[oriei] Jora, apoi Gogu, care-mi spune că a văzut pe Enescu azi dimineață.
- 8/21 sept. Dim. la Conservator. Juriul pentru concursul catedrei de pian Fl[orica] Muzicescu. Aci Nona, Enescu, Castaldi, Dimitrescu și eu. Examinând referințele, după multe discuțiuni, recomandăm pe Florica. Enescu cântă la pian o partitură a unui comp[ozitor] Sabin Drăgoi, de la Praga.

²¹ Alice și Bébé Cantacuzino, copiii Marucăi Cantacuzino.

- 9/22 sept. La 3 la Liric. Enescu repetă *Lohengrin* [de Wagner] cu pian. El dirijează. La 5 mă ia cu trăsura la Expoziție și aud cele 2 rapsodii ale lui dirijate de Georgescu la Arene. Apoi înapoi în trăsură cu Enescu, Gogu, Sim.
- 10/23 sept. P.m. la Liric se repetă *Lohengrin* cu Enescu.
- 11/24 sept. La 2 plec la gară și iau mixtul [...]. La Ploiești Enescu mă ia din tren și mă ia cu autoul. Gôuter la Șapira. Apoi la 5 1/2 plecăm. La 7 1/2 la Sinaia. La Căprița odaia mea e ocupată de [căpitanul] Rosi (Henri) Aslan. Dormim împreună.
- 12/25 sept. [Sinaia. Mănăstirea Sinaia. Nunta fiicei d^{nei} Irène Procopiu, Marie Louise Blanc, cu căpitanul Philippe Bateman]²². Regina, Carol, Mignon, Enescu, Toto [Brăiloiu]; lume multă; champagne; bufet. Lăutari. Eu fac jazz. [...] Apoi jos cu Enescu, Paul [Prodan?] și Nona la șampanie.
- 1/14 oct. [Sinaia]. La [vila] Făget²³. Aci Maruka, Enescu. [...] 1-a serată muzicală Făget. Schumann, *II-a, Folia* [Corelli], Fauré. Regele, Regina [etc.].
- 2/15 oct. A doua serată muzicală la Făget, cu Enescu, Beeth[oven], 6^a, Vitali, Franck. Regele, Regina [ș.a.], Marthe Bibescu, Simky [Lahovari].
- 3/16 oct. Serată muzicală cu Enescu la Făget. Chausson, *Kreutzer* [de Beethoven], Händel, *re*. Regele, Regina [etc.].
- 4/17 oct. Seara: ultima serată muzicală la Făget (din scria de 4). Beeth[oven] (*do minor*), Schum[ann], *I-a*, Lekeu. M^{me} Procopiu, Colette [Plagino] [ș.a.]. Pe Regină a mușcat-o o viespe de buză. Discută despre Averescu, impozite etc.
- 6/19 oct. La 4 la Enescu la Făget, îmi cântă *Oedip*. Apoi îl conduc la el acasă.
- 7/20 oct. [...] Apoi [...] la Făget. Aci încerc cu Enescu *Sonata* de [Florent] Schmitt. Apoi îl conduc puțin acasă.
- 9/22 oct. Seara muzică la Făget. Regina, M^{me} [Colette] Plagino, Micuța, Liliana. Cântăm Beeth[oven], 3^a, [Antonio] Veracini și Schumann, *II-a*.
- 10/23 oct. La 3 la Făget îmi iau adio de la Maruka. Enescu îmi cântă *Oedip* și-mi arată o „pană”. Discuții. [...] Îmi iau adio.
- 11/24 nov. [București]. [...] Apoi la Europa: aci Enescu, Cohen, Dinicu, Papadat. Eu acasă. La 3 la Capșa. De aci cu Enescu la „Boulevard”, la [Henri] Morin²⁴. Apoi la 3 1/2 la Capșa cu Enescu, Dinicu, Cohen. [...] Scara la repetiție [la] Operă: *Lohengrin* cu Enescu. Apoi cu el la Elysée.
- 12/25 nov. Seara la Simfonic: Smetana, Mozart, *Simfonia în mi b*, Enescu, *Simfonia I*.
- 15/28 nov. Seara festival „Poesis” la Fundația Carol. De față Enescu.
- 18 nov./1 dec. Cu Mănuță la Legația italiană: ceai muzical Alceo Toni²⁵. Regele, Mignon; [...] Enescu, Nona etc.
- 19 nov./2 dec. Dim. la Operă. [...] De aci cu auto la Maruka. Aci Iri Procopiu, Ninette Duca, Alice [...]. Cânt cu Enescu sonatele 12 [de] Mozart, Fauré și Lekeu.
- 22 nov./5 dec. Dim. la Operă. P.m. scriu foileton²⁶. La 5 la Maruka. Muzică. Regele. Cânt cu Enescu *Sonata I*, Schumann, *Poemul* de Chausson, Mozart. [...] Plec cu Jora la Operă: repetiție *Lohengrin* [...]. Cu Enescu la „Mircea”.
- 23 nov./6 dec. Dim. la Operă. P.m. scriu articol *Indépendance*. [...] La Operă: repetiție gen[crală] *Lohengrin* cu Enescu.
- 24 nov./7 dec. Dim. la Operă. [...] La 9 dineu la Maruca. Apoi serată: Regele, Regina, Mignon, M^{me} Procopiu, Simky, Marta Bibescu, Florica [Muzicescu], Liliana etc. Cântăm Beeth[oven], 3^a, *Kreutzer* [și] Franck.
- 25 nov./8 dec. Dim. la Operă. [...] La 8 la Operă: inaugurarea Operei de Stat. *Lohengrin* dirijat de Enescu. Cu [Romulus] Vrabiescu, Gr. Teodorescu²⁷, [George] Folescu, Magiari²⁸, Ivony²⁹, Roman³⁰. Succes mare. Curtea, lume elegantă.

²² Cf. cu o tăietură de ziar anexată de Alfred Alessandrescu zilei respective din agendă.

²³ O vilă în drum spre Cumpătul, închiriată pe timpul verii de George Enescu – după spusele D^{nei} Emilia Guțianu Alessandrescu.

²⁴ Henri Morin (n. 1883), dirijor francez aflat la București pentru un număr de concerte cu Filarmonica.

²⁵ Alceo Toni (n. 1884), dirijor și compozitor italian, venit la București pentru două concerte cu Filarmonica.

²⁶ Probabil Alfred Alessandrescu, *La semaine musicale*.

L'inauguration de l'Opéra Roumaine, în *L'Indépendance Roumaine*, în vol. Alfred Alessandrescu, *Scrieri alese...* p. 272.

²⁷ Grigore Teodorescu, bariton, solist la Opera Română din București.

²⁸ Grigore Magiari, bas, solist la Opera Română din București.

²⁹ Elena Ivony-Niță, soprană, solistă a Operei Române din București.

³⁰ Elena Roman, mezzo-soprană, solistă a Operei Române din București.

- 26 nov./9 dec. Dim. la Operă. [...] La 5 cu auto la Maruka. Aci Regele, Regina, Mignon, M^{me} Procopiu [...], miniștrii Italici, Polonici, Olandei [...]. Cânt cu Enescu: Mozart, 5^a, Beeth[oven], 7^a [și] Schumann.
- 30 nov./13 dec. Maruka îmi scrie să vin după masă la muzică: îi trimit răspuns că sunt ocupat: termin foileton *Indép[endance Roumaine]*. [...] La 8 1/2 plec cu Edgar [Istratty] la Operă. *Lohengrin* cu [Egisto] Tango³¹.
- 18/31 dec. La 10 1/2 la *Lohengrin* dirijat de Enescu.

1922

- 19 dec. 1921/1 ian. 1922. La „Liric”: aniversarea Soc[ietății] Carmen³². [D.G.] Kiriac dirijează coruri de Castaldi. Enescu, *Le Désert* [de Félicien David]. Enescu cântă și pe vioara lui Știrbulescu.
- 21 dec. 1921/3 ian. 1922. La dejun la Cioflec. Aci Enescu. Apoi cu Enescu și Cohen până la Capșa. Enescu pleacă diseară [la] Paris.
- 2/15 apr. Nonna îmi spune că Enescu e la Metropol. Mă duc să-l văd. E încântat că mă vede. Îl conduc la Europa. Aci Cohen, Dinicu.
- 4/17 apr. La 1 la masă la Nonna. Aci Enescu. După masă ne cântă un *Hommage à Fauré* cerut de [Henri] Prunières p[entru] *Revue musicale*³³.
- 8/21 apr. La dejun la M^{me} Procopiu. Aci Enescu [...]. Arăt *Petrușca* [de Stravinski] lui Enescu. [...] Scara dirijez a 5^a *Navareză* [de Jules Massenet]. E și Andricu, Enescu în lojă.
- 9/22 apr. Dim. trec pe la Operă. De aci cu Nonna la Enescu. Îl așteptăm aproape 3/4 oră. La Nonna la dejun. Aci și Jora. După dejun vin Cuclin și Andricu. Enescu ne citește 2 acte din *Oedip*-ul lui. La 4 1/2 pleacă Enescu.
- 13/26 apr. La Enescu la Metropol. E tocmai gata de plecare. Vine și Nonna și ne ia la el la dejun. [...] Povestim anecdote.
- 14/27 apr. La dejun la Procopiu. Aci Enescu [...]. După masă cânt cu Enescu *Russia* de Balakirew.
- 15/28 apr. La 3 la Capșa. Aci Enescu și Castaldi, care ne arată *Marsyas* imprimat.
- 16/29 apr. La 6 1/2 la Mz. [Muza Ghermani–Ciomac]. Mănucă e întins pe sofa, a fost la dejun la Băicoianu, cu Enescu. [...] Cu Ciomacii și Jora la Operă: *Aida* [de Verdi]. Aci Enescu. Stăm cu toții în loja Comit[etului]. Dirijează [Egisto] Tango.
- 17/30 apr. La 16 1/2 la Conservator. Aci Enescu, Nonna, Castaldi, Kiriac p[entru] revederea regulamentului conserv[atorului]. Apoi cu Enescu spre Procopiu. [...] La dejun la Procopiu. Aci Enescu [...], Jalea.
- 19 apr./2 mai. [...] Apoi la Conservator. Aci Enescu, Nonna, Castaldi, Kiriac, comisia p[entru] revizuirea regulamentului.
- 23 apr./6 mai. Sf. Gheorghe. Dim. la Conservator. Comisia p[entru] regulament. Aci Enescu, Nonna. [...] La 9 [p.m.] acasă. Apoi la Maruka. Aci M^{me} Rosetti, Mișu [Cantacuzino], Enescu, Jora. Scrată: Regele, Regina, Mignon, Liliana, Poulet Ghica etc. Cântăm *Folia* și Schumann. Apoi la 1 la supeu cu Enescu și Jora.
- 27 apr./10 mai. Acasă, frac, Maruca. Regele, Mignon, Cohen, Jora, Liliana. Sonata *Kreutzer*. La 2 supeu cu Enescu, Jora, Maruca. Cu auto acasă.
- 29 apr./12 mai. La 11 1/2 [p.m.] plec cu Jora la Maruka. Regele ne așteaptă. Julie Ghica, organizatoarea, îngrijată. Cântăm *do minor* [de] Beeth[oven]. La 2 supeu. Cu auto acasă.
- 27 mai/9 iun. La 11 1/2 [p.m.] cu Mănucă și Jora la gară. Trenul cu Enescu venise de la 11. Căutăm pe En[escu] la Metropol, Elisée, Mircea. Îl găsim pe C[alea] Vic[toriei]. Cu el la Helvetia. Discutăm asupra venirii lui [George] Georgescu la Operă³⁴. El dezaprobă dar trebuie lăsat să se vadă.
- 28 mai/10 iun. Dim. la 10 la Casa Școalelor. Concursul Enescu. Aci Enescu, Kiriac, Nonna, Jora, Castaldi, Cuclin, Enacovici, apoi Dinicu. Citim întâi fleacurile. [...] La 9 [p.m.] plec cu Jora iar la Casa Școalelor. Citim noi lucrări de [George] Simonis, [Marțian] Negrea. La 12 plecăm.

³¹ Egisto Tango (n. la 1876), dirijor italian.

³² Societatea „Carmen” înființată de D.G. Kiriac în anul 1901.

³³ Georges Enesco, *Hommage à Fauré*, piesă pentru pian, în *Revue musicale*, Paris, oct. 1922.

³⁴ În stagiunea 1920–1921, director fusese Scarlat Cocorăscu.

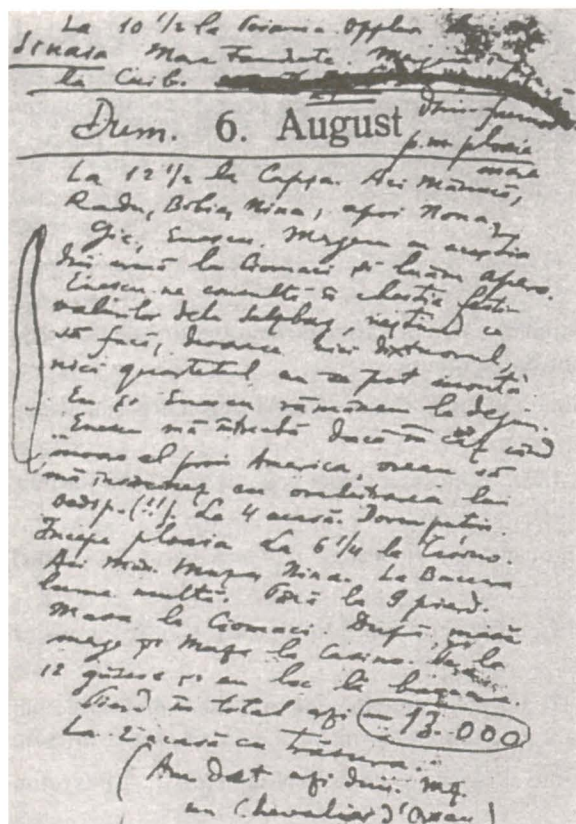


Fig. 2. Pagină din agenda pe anul 1922 (24 iul./6 aug.) referitoare la orchestrarea operei *Oedip* de George Enescu.

- 29 mai/11 iun. La 11 1/2 plec cu Cuclin la Casa Școalelor. Continuarea premiului Enescu. Citim *Simfonia* lui [Alexandru] Zirra. Nu se decide nimic. [...] Cu Măn[ucă] și Mz. [Muza] la „Liric”, producția Conserv[atorului]. [...] Enescu mă chiamă în lojă să mă împac cu Georgescu. Nu mă duc. [...] La ieșire mă așteaptă Georgescu, care se repede la mine, îmi dă mâna spunând că vrea să lucrăm împreună. Îi promit.
- 30 mai/12 iun. Eu mă duc la Casa Școalelor. Aci Castaldi îmi dă un exemplar din *Marsyas*. Vin Enescu, Nonna, Kiriace, Dinicu, Jora, Enacovici. Se citește din nou *Poemul*³⁵ lui Simonis care ia premiul I și 5 000 lei.
- 31 mai/13 iun. La 11 1/2 vin membrii premiului Enescu pentru a face procesul verbal. [...] Mz. invită pe Enescu la masă. [...] După ce iscălim procesul verbal (Enescu, Castaldi, Nonna, Dinicu, Kiriace, Jora) la masă la Nonna. [...] La 8 1/2 Mz. mă lasă cu trăsura la Metropoli. Iau pe Enescu de aci și mergem la Ciomaci. Aci și Jora. Masă copioasă. Înainte de masă la 4 mâini cu Enescu *Dafnis [și Chloe de Ravel]*. După masă, el citește poemul lui *Oedip* [al] lui Manole³⁶. Eu cu Mz. pe terasă. În urmă ascultăm muzica de la *Oedip*³⁷.
- 23 iun./6 iul. [Sinaia]. P.m. [...] Pe drum Enescu, care vine și el la masă la Ciomaci. [...] Îi arăt partitura de la *Sacré du Printemps* [de Stravinski]. La 11 ridicăm ședința³⁸.
- 2/15 iul. Seara muzică la Maruca. Regele, Regina, M^{me} Procopiu, Paul și Miș [Prodan], Liliana, Max[imilian Costin]. Cânt cu Enescu Sonate de Mozart, Beeth[oven].
- 10/23 iul. La 10 vine Enescu un moment să mulțumească D^{nei} Procopiu că l-a lăsat să cânte la Buc[urești] pe pianul ei. Îmi spune că a aranjat să se cânte *Dixtuorul* lui la Salzburg, în urma invitației lui Rich[ard] Strauss.
- 24 iul./6 aug. La 12 1/2 la Capșa. Aci Mănucă, Radu, Bibia, Nina, apoi Nonna, Gic., Enescu. Mergem cu aceștia din urmă la Ciomaci și luăm aper[itiv]. Enescu ne consultă în chestia festivalurilor de la Salzburg, neștiind ce să facă, deoarece nici *Dixtuorul*, nici *Quartetul* [?] nu se pot monta. Eu și Enescu rămânem la dejun. Enescu mă întreabă dacă în caz că moare el prin America vreau să mă însărcinez cu orchestrarea lui *Oedip* (!!).
- 3/16 aug. La 3 [p.m.] la Ciomaci, de aci cu ei, Enescu și Simonis la Zarifopol³⁹. Enescu ne cântă *Oedip*-ul.
- 13/26 aug. La 1 plec la Sinaia. [...] Seara mergem la Cazino. Concert Simfonic cu Filarmonica din Brașov. [...] Cu orchestra la Ungaretti. Aci cu Enescu, Nonna; apoi Nottara. Totul e organizat de Marcel Botez. Fac cunoștință cu dirijorul Paul Richter⁴⁰ și cu Guneschi, președ[inte] Societății.
- 19 aug./1 sept. [București]. Dim. la Conservator. Aci Nonna. Facem un nou proces verbal p[entru] Premiul Enescu.
- 28 aug./10 sept. La Nonna la dejun. Aci Enescu. Le arăt melodiile mele imprimate⁴¹. (Enescu le cântă la pian).
- 29 aug./11 sept. Dim. la 10 la Conservator Comisia pentru o catedră de pian. Enescu, Castaldi, Nonna, [D.G.] Dimitriu și eu. Recomandăm Ministerului pe Mișu Dumitrescu⁴². De aci cu Enescu la Operă. Aci în birou la Georgescu vine și Nonna.

³⁵ George Simonis, *Le Rhythme*, poem pentru soliști, cor și orchestră.

³⁶ Manole = Emanoil Ciomac, traducătorul în limba română a libretului lui Edmond Fleg la *Oedip*.

³⁷ Pe dactilograma întocmită de Nicolae Missir (a se vedea partea I a „Însemnărilor” în *SCIA*, seria TMC, t. 39, Prefața) apar câteva „plusuri” față de originalul lui Alfred Alessandrescu, adăsurii încuviințate, probabil, de Alfred Alessandrescu. Aci, de pildă: „la pian și din gură”.

³⁸ Adaos N. Missir: „Cântăm la 4 mâini *Sacré du Printemps*”.

³⁹ Paul Zarifopol (1874–1934), critic literar român.

⁴⁰ Paul Richter (1875–1950), dirijor, compozitor român din Brașov.

⁴¹ Alfred Alessandrescu, *Six Mélodies*, Paris, Ed. Rouart et Lerolle, 1922.

⁴² Dată inedită în Cronologia „George Enescu”.

- 2/15 sept. Cu trenul de 1 [p.m.] plecăm la Sinaia. [...] Eu cu Lulu [Bernard] mergem cu auto la Căprița. Vine și Enescu; repetăm *Trio* de Arensky. [...] La 9 1/2 la Castel[ul] Peleş. Serată de gală în onoarea mareșalului Pilisutzky, președ[intele] Poloniei. Concertul e în sala de muz[ică] a Castelului. Cu Enescu și Lulu B[ernard] *Trio* de Arensky. Acomp[aniez] apoi pe [Elena] Ivony, [Traian] Grozăvescu; Enescu (*Folia*). Regina ne prezintă mareșalului Pilisutzky. Lume multă.
- 3/16 sept. [Sinaia]. [...] Apoi cu ei [Muza și Emanoil Ciomac] trecem pe la Enescu; nu e acasă. Ne reîntoarcem și luăm ceaiul. Frig. Tocmai trece Enescu. Cu Măn[ucă] mă cobor repede și-l conducem la el acasă, unde-și face bagajul. Îl conducem la gară; pleacă la Buc[urești] cu mareșalul Angelescu în chestia insolentei scrisori a lui Lupașcu.
- 19 sept./2 oct. [București]. [...] Apoi la Operă: deschiderea stagiunii cu *Vasul fantomă* [de Wagner] dirijat de [George] Georgescu: cu Ivony, [Vasile] Rabega, [Grigore] Teodorescu, Folescu. Spectacol foarte la punct. Eu stau în loja consiliului cu Oteștii, Cioflecii. După spectacol, cu Enescu, Ciomacii și Jora la Elysée, sus. Supăm.
- 21 sept./4 oct. La 1 la dejun la Ciomaci, aci Enescu și Jora [...]. După dejun cânt cu Enescu *Rapsodia orientală* de Glazunow. [...] La 7 1/2 [p.m.] la Ciomac. [...] La 9 vine Enescu la masă; apoi Jora. Ne cântă *Oedip*-ul.
- 24 sept./7 oct. Seara dirijez p[entru] 1-a oară *Carmen* [de Bizet]. [...] Apoi la Eliseu, sus, cu Enescu, Muza, Mănuță, Jora, Lazăr, Andricu, Romeo [Drăghici ?], Corjescu.
- 11/24 oct. Pe C[alea] Vict[oriei] Mz. [=Muza]. Cu ea acasă. [...] Vine Mișu Dum[itrescu] apoi Enescu la dejun. După masă cântăm *Hommage à Fauré* [de Enescu] apărută în *Revue musicale*, *La Valse* [de Ravel] (cu cu Muza).
- 20 oct./2 nov. La dejun la Ciomaci. [...] Vine Enescu. [...] După dejun vine Jora. Enescu ne cântă act 4 [din] *Oedip*. La 5 duc servieta lui Enescu la Ninette Duca.
- 26 oct./ 8 nov. Seara mergem [cu familia Ciomac] la Concert [Cvartet] Rosé. Stăm în stal împreună cu Jora. *Quintet do major* [de] Schubert (+ Oki Albi), Beeth[oven], *Quartet 5, Forellen-Q[uintet]* de Schubert] cu Enescu [la pian], Prunner.
- 5/18 nov. [Sinaia]. După masă cu auto și Enescu la Pelișor. Aci Regina, Carol, Elena, Irena [Ferekide], Nicolae [...]. Cântăm Beeth[oven], 5^a, Fauré și Schumann, 1. La 12 acasă.
- 6/19 nov. La 5 cu Jora la Maruca, care e bolnavă. Luăm ceaiul noi 2. La 6 vine Pynx. Diferite discuții. Apoi, în studio[-ul] lui, descifrăm împreună *Rapsodia* lui [Silvio] Lazzari, pe care o vom cânta la Colonne și o *Baladă* de [Alfred] Bachelet. Apoi dinăm noi s[inguri ?]. După masă E[nescu] ne cântă tot *Oedip*-ul.
- 17/30 nov. [București]. Dim. la 11 la Conservator. Trebuie să vie Enescu ca să repete *Trio Arhiduc[elui]* de Beethoven] p[entru] conferința lui Ciomac. [...] La 12 abia vine Enescu de la Sinaia. E aici și Sabina Cant[acuzino] care a organizat conferințele de la „Universitatea liberă”. [...] La 6 1/2 la Ciomac care citește conferința Muzei. [...] Cu toți la Fund[ăția] Carol, conferința lui Mănuță despre Beeth[oven]. Enescu cântă la pian exemplele și apoi *Trio Arhiduce* ([Alexandru] Teodorescu, Oki-Albi); Lischen⁴³ cântă. Eu întorc foile.
- 3/16 dec. Dim. [...] Caut pe Enescu la „Europa”; nu e. [...] Seara la concert Enescu [cu N. Caravia].
- 4/17 dec. La 11 la Ciomaci. [...] La 12 1/2 vine Enescu, cântă act 4 [din] *Oedip*.

1923

- 25 mar./7 apr. Dim. [...] vine Enescu. Repetăm *Sonata* de Fl. Schmitt. Eu protestez; spun că nu vreau s-o cânt. Maestrul nu cedează. Apoi la 1 cu el la Ciomaci. Mz. în négligé. Maestrul pleacă la Ninette Duca. Eu mănânc cu Manole. La 2 1/2 la D^{na} Duca repet iar cu Enescu Schmitt și [Guy] Ropartz, *II-a*, care e atât de rea, încât renunțăm.
- 25 mar./8 apr. La 10 vine Enescu. Repetăm *Sonata* de Schmitt, Ropartz. Luăm dejunul la Ciomaci cu [Henri] Morin, Florica Muz[icescu]. Enescu spune prostii la masă. După dejun repetăm iar Fl. Schmitt. Morin e încântat. Apoi studiez cu Morin *Actéon*⁴⁴.
- 30 mar./12 apr. La 11 1/2 aștept pe Enescu la M^{me} Procopiu. Enescu vine la 1. Dejunăm la M^{me} Procopiu; apoi repetăm o dată *Sonata* de Fl. Schmitt. Mă doare brațul. La 4 1/2 mă ia auto la Maruca. Aci repetăm tot programul. [...] Seara 1-a ședință de sonate cu Enescu: Beeth[oven], 3^a, Fl. Schmitt, S. Saëns, 1^a.

⁴³ Lischen = Eliza Băicoianu, soprană.

⁴⁴ Henri Morin va dirija *Actéon*-ul cu Filarmonica, la 16 aprilie 1923.

- 1/14 apr. Repet cu Enescu. [...] Seara a 2-a ședință de sonate cu Enescu: *Frühling Sonate* [de Beethoven], [Guy] Ropartz, 1-a. Lekeu.
- 2/15 apr. Dim. la 11 Simfonic Morin. *Montagnarda* [de Vincent d'Indy] (Muza cântă prea *pp*). *L'Apprenti [sorcier]* de Paul Dukas], *Nocturnele* de Debussy, [uvertura] *Benvenuto [Cellini]* de Berlioz]. În loja 18 cu Enescu, Nottara. Prezintă pe Enescu contesei de Manneville, care ne invită la dejun duminică viitoare. [...] La 3 vine Enescu. Repet cu el sonatele de [Georges-Martin] Witkowsky de 2 ori.
- 8/21 apr. La 11 1/2 la Ninette Duca. Vine și Enescu. Repetăm *Sonata* de Witkowsky de 2 ori. După dejun, iar repetăm programul întreg. [...] La 5 trec pe la Ateneu, încerc pianul. [...] Seara a 3-a ședință de sonate cu Enescu: Mozart, 15. Witkowsky, Schumann, a 2-a. Suplimente: Schum[ann], *Allegretto* din *Sonata I* și *Andante* [de] Mozart, 5^a.
- 9/22 apr. Dim. la 11 la Concert Simfonic în loja 2 cu Enescu. Gogu [Georgescu] dirijează *Simfonia* 1 de Enescu, *Ma mère l'Oye* [de Ravel], *Scherzo* [din baletul *Rubinel miraculos*] de Otescu, *España* [de Chabrier]. [...] Cu Enescu la Legația Franceză la dejun. [...] La 3 cu Enescu la Ninette Duca, citim *Sonata* de [Albert] Roussel.
- 14/27 apr. La 2 1/2 plec la Ninette Duca. Aci repet cu Enescu programul de diseară. [...] La 5 la Ateneu încerc pianul. [...] Seara a 4-a ședință de sonate: Roussel, Brahms, *sol maj[or]* [și] *Kreutzer*. Succes mare. Pe scenă: Jora, Morin. După concert, sunt aplaudat jos.
- 15/28 apr. Dim. las la gazete: *Dimineața*, *Universul*. *Lupta*, *Rampa* notițe despre Premiul Enescu.
- 18 apr./1 mai. La 4 1/4 la Ateneu. Concert Enescu [cu Caravia]. Aud un supliment.
- 26 apr./9 mai. [...] Apoi cu Ciomacii la Concert Enescu. Stau pe scenă, apoi în stal. Rapsodia de [Alberto] Lazzari.
- 29 apr./12 mai. Mergem la concert Enescu⁴⁵.
- 8/21 mai. Seara mergem la concert Enescu.
- 18/31 mai. Seara la concert Enescu în loja 2, cu Ciomac, apoi Nottara, apoi Nonna (*Sonata Kreutzer* cu Caravia).
- 23 mai/5 iun. Dim. examen teorie⁴⁶. Kiriac an II. Vine și Enescu un moment. Cu el în cancelarie. [...] Seara la concert popular Enescu. Lume puțină. Stăm în stal. Lekeu [*Sonata*] cu Caravia.
- 25 mai/7 iun. Dim. examen violoncel, harpă. (Enescu s-a dus la Minister în chestia Muzei).
- 26 mai/8 iun. Concert simfonic cu Filarmonica. *Egmont* [de Beethoven], *Scherzo* de Nonna, *Concerto* de [Max] Bruch (Enescu); *Poema română* [de Enescu]. Lume multă.
- 7/20 iun. La 10 la Casa Școalelor. Se ține Concursul Enescu. Aci Georgescu, Otescu, Kiriac, Enacovici, Castaldi, Jora, apoi Enescu. Până la 12 1/2 vedem toate lucrările. Nimic interesant. 2 lucrări mai bune: de Andricu și Rogalski. Vin și Oki Albi, Prunner. [...P.m.] la Casa Școalelor. Aci Enescu, Nonna, Kiriac, Castaldi, Enacovici; examinăm din nou lucrările importante p[entru] Premiul Enescu. Andricu și Rogalski iau premiul al II-lea.
- 10/23 iun. [Seara]. Cu auto iau pe Enescu de la Hotel Bratu și mergem la Maruka. [...] Cânt cu Enescu *Sonata* de Franck, Fauré [și] *Folia*. [...] Supez eu cu Pynx.
- 2/25 iun. La Ciomaci. Aci numai Muza. Apoi vin Mn [Mănuță] și Jora; apoi Enescu, Florica Muz[icescu]. Cânt cu Enescu la 4 [mâini] quartete de [Arthur] Honegger, [Germaine] Tailleferre, [Darius] Milhaud. Apoi E[nescu] cu Jora *Fantezia* de Lekeu.
- 21 iun./4 iul. Pe C[alea] Vict[oriei] Enescu.
- 13/26 iul. [Sinaia]. La 10 1/2 cu auto cu M^{me} Procopiu luăm pe Enescu de la Hotel Boulevard. [...] Prin Brașov, Râșnov, la 1 suntem la Bran, cu pană de motor. La Bran, Regina, prințesa Ileana, Liman. Dejunăm sub un copac, pe o stâncă. După dejun, cu Ileana, vizităm palatul. La 4 facem puțină muzică cu Enescu. Beeth[oven], 5^a, Chausson, *Ciaccona* [de] Vitali.
- 28 sept./11 oct. [București]. Cu auto la Cotroceni. În auto M^{me} Proc[opiu]. [George] Boskoff⁴⁷, Enescu. Regina e în pat, convalescentă. Aci un doctor sârb, M^{me} Trancu Rainer cu soțul și fiica. Cântăm *Kreutzer* și *Poem* [de] Chausson. Apoi cântă Boskoff.
- 3/16 oct. La 9 [p.m.] Enescu în auto mă ia. De la Capșa luăm pe Boskoff și mergem la Cotroceni. Regina e tot în pat. Aci Regele, Carol, Elena, Irena, Ileana, Simky, Skeletti etc. Cânt cu Enescu sonate de Fauré, Lekeu, *Poemul* de Chausson. Apoi la Maruka supeu cu Enescu [ș.a.].

⁴⁵ Recital cu Nicolae Caravia. Dată inedită în Cronologic.

⁴⁷ George Boskoff, pianist.

⁴⁶ Dată inedită în Cronologic.

- 5/18 oct. Dim. la 10 1/2 la Ateneu repetiția lui d'Indy [cu Filarmonica]. Se repetă *Simfonia* de Chausson. Aci Enescu, Golestan, Georgescu, Orchiș, Kiriac, Sim, Lazăr. La pauză plecăm.
- 6/19 nov. Dim. la 10 1/2 la Hotel Majestic. Asist la o repetiție a 4^{te}ului Rosé. Cântă *Quartetul* de Enescu și [Robert] Volkmann.
- 14/27 nov. La 5 trec pe la Feder să mă interesez de repetiția lui Enescu cu Rosé. Aci ne se știe nimic. Spre Hotel Majestic întâlnesc pe Rusitzka și Walter⁴⁸ care-mi spun că nu repetă *Forellen* 5 [cvintet]. [...] Apoi la Concert Rosé. Haydn, *sol min[or]*. *Quartet* [de] Enescu și *Forellen Quint[et]* de Schubert] cu Enescu⁴⁹.
- 27 nov./10 dec. Dim. la 10 la Ateneu. Enescu încearcă *Dansurile* din *Oedip*.
- 28 nov. /11 dec. La 10 3/4 [p.m.] la gară. Pleacă Enescu la Paris. Aci Maruca, Ninette Duca, Nott[ara], Istratty.

1924

- 14 ian. [Paris]. Dim. la locuința lui Enescu, vorbesc cu M^{me} Celestine să stau acolo. Îmi spune că va veni Ninette Duca. Apoi caut camere pe rue Pigalle. Hoteluri curățele.
- 19 ian. Dim. la Enescu, lucrez *Manon* [de Puccini].
- 22 ian. Dim. la Enescu lucrez.
- 28 ian. Dim. la apart[amentul] lui Enescu. Lucrez. Vine și Stroescu⁵⁰.
- 29 ian. Dim. la apart[amentul lui] Enescu. Vine și Stro[escu]. Lucrăm. [...] După masă eu mă întorc în apart[amentul lui] Enescu. Studiez.
- 30 ian. La apart[amentul lui] Enescu. Vine Stro. Repetăm.
- 1 febr. Eu iau de la Enescu niște note și le las lui Stro.
- 4 febr. [...] Apoi cu [Gabriel] Pierné la Gaveau. [...] Acesta, f[oaarte] gentil. Îmi vorbește de Enescu.
- 11 febr. La 11 la *Ménestrel*. [...] De aci la apart[amentul lui] Enescu iau niște note.
- 18 febr. La apart[amentul lui] Enescu lucrez *Pélleas* cu Stroescu.
- 20 febr. Cu metro[ul] la apart[amentul lui] Enescu. Vine și Stro. Repetăm *Pélleas*.
- 22 febr. [...] Apoi la apart[amentul lui] Enescu, iau niște note.
- 12 mar. La 11 1/2 la apart[amentul lui] Enescu. Vine și Stro, încercăm diferite. Dejun singur în Pl[ace] Clichy. Apoi iar la apart[amentul lui] Enescu descifrez sonate de [Lucien] Capet, [Marius-François] Gaillard, [Albert] Dupuis etc. La 3 la Pierné, care m-a chemat. Vrea să aranjeze pentru 29 martie, când cântă Enescu, o parte de muzică rom[ânească]. Însă îi trebuie concursul coloniei române, sau o subvenție, sau un număr de locuri plasate. Eu îmi voi conduce singur *Acteonul*. Îi spun că mă voi duce la Antonescu.
- 13 mar. După dejun telefonez lui Pierné. Îmi spune că a vorbit cu comitetul și că au hotărât să ceară numai prețul unei repetiții, adică 2 850 fr.
- 14 mar. [...] Apoi cu Antonescu care nu poate da decât 1 000 fr. p[entru] Concertul Colonne.
- 17 mar. [...] Apoi la Banca Max Berkovitz, îmi dă 300 fr. p[entru] festivalul românesc [de] la Colonne.
- 19 mar. La Banca Algazi se refuză orice sprijin. La *Lloyd* încasez de la Romeo [?] 110 fr.
- 20 mar. Apoi la apart[amentul lui] Enescu; descifrez *Padmavati*⁵¹.
- 21 mar. La 8 1/2 [p.m.] la Gare St. Lazare sosește Enescu din America. Aci și [Stan] Golestan, căruia îi spun că neapărat să ceară vreo subvenție de la Brussel p[entru] concertul] Colonne. Cu el și cu Enescu la Enescu; apoi ieșim cu toții.
- 22 mar. Dim. la 9 la Colonne. Se repetă *La Croisade des Enfants* [de Gabriel Pierné]. [...] În pauză, vine și Enescu. Cu el pe scenă. Întâlnirea cu Pierné, care-l prezintă lui [Serghei] Liapunov. Enescu vrea să renunțe la *Oedip*-ul lui [dansurile], nefiind [pus] la punct, dar Pierné nu-l lasă. Ies de la repetiție cu el.

⁴⁸ Anton Ruziska (violă), Anton Walter (violoncel), împreună cu Arnold Rosé (vioara I) și Paul Fischer (vioara II), membri ai cvartetului „Rosé”.

⁴⁹ Adaos N. Missir: „Din cauza schimbării ordinei programului, publicul, după *Quartetul* lui Haydn, a început să strige: autorul, autorul, crezând că a fost opera lui Enescu. Halal de așa public!”.

⁵⁰ Constantin Stroescu, tenor, solist al Operei Române din București, profesor al Conservatorului din București.

⁵¹ *Padmavată*, operă-balet în 2 acte, libret de Louis Laloy, muzică de Albert Roussel; primă reprezentare la Opera din Paris, în 1923.

- **25 mar.** [...] Apoi cu taxi la Salle Gaveau. Concert Enescu – Lazare Lévy. *Sonata* de Enescu, Brahms (*sol*). Succes mare. [...] Apoi cu Enescu [ș.a.] supâm la Fouquet (Ch[amps] Elysées).
- **29 mar.** [...] Apoi la Colonne în foyer. Enescu repetă *Œdip*, apoi piesele de vioară. Pierné repetă *Rapsodia* de Golestan, apoi eu trec o dată *Acteonul*; merge bine. [...] La 5 la Concert Colonne. Stau pe scenă cu [Mircea] Bârsan. Enescu cântă divin. *Concerto mi*. Bach, Chausson. Eu dirijez *Acteonul* pe dinafară. Execuție perfectă. Am încă 2 rapeluri. [...] Enescu mă prezintă lui Fl. Schmitt, care „n’a pas tout aimé; c’est trop délayée; et vous devrez vous en rendre parfaitement compte”; i-a plăcut dirijatul.
- **11 apr.** Cu el [Stroescu] la Legație. Colonia română e prezentată suveranilor români. [...] Regele [Ferdinand] îmi dă mâna și mă întreabă de Enescu.

THÉÂTRE du CHATELET 1923-1924

CONCERTS COLONNE

Séjour de la Société: 13, Rue de Turgotville (2e) — Administration: 18, WAGRAM 18-08

SAMEDI 29 MARS 1924, à 5 heures très précises
VINGT-QUATRIÈME CONCERT, avec le concours de MM.

GEORGES ENESCO
ALFRED ALESSANDRESKU

LE MESSIE (Ouverture) H. ENDEL
CONCERTO pour Violon J.-S. BACH
M. GEORGES ENESCO
POÈME pour Violon et Orchestre E. CHAUSSON
M. GEORGES ENESCO
Sous la direction de M. GABRIEL PIERNE

— **MUSIQUE ROUMAINE** —

ACTÉON (Poème symphonique) A. ALESSANDRESKU
Sous la direction de L'AUTEUR
ŒDIPE (Extraits du 1^{er} acte) G. ENESCO
Sous la direction de L'AUTEUR
1^{re} RAPSIDIE ROUMAINE STAN GOLESTAN
Sous la direction de M. GABRIEL PIERNE

DIMANCHE 30 MARS, à 2 HEURES très précises
CONCERT SUPPLÉMENTAIRE
Au Profit de l'Œuvre Parisienne des COLONIES MATERNELLES SCOLAIRES

LA CROISADE des ENFANTS

Légende Musicale en 4 parties, de M. Gabriel PIERNE
Adaptée du Poème de MARCEL SURFON
— Deuxième et Dernière Audition —

Alain, M^{lle} Jeanne LAVAL (de l'Opéra) — Alix, M^{lle} Yvonne BROTHIE
Le Recitant, M. CH. FRIANT (de l'Opéra-Comique) — Un Marinier, M. NAI
Une Mère, M^{lle} MARTINELLI
Voix M^{lle} O. TALAZAC, J. EUDES, A. TASKIN et Y. COURSO

350 ENFANTS
Des Ecoles de la Ville de Paris. — Ecoles de la rue Charlot, de la rue Saint-Benoit, de la rue de Paris

ORCHESTRE, SOLI et CHŒURS
550 EXÉCUTANTS
Sous la direction de L'AUTEUR

Les Bureaux de Location, au CHATELET, ont ouvert tous les jours à partir du Samedi, de 1 heure à 6 heures, le Samedi, de midi à 3 heures et le Dimanche, de 10 heures à midi.
ON TROUVE DES BILLETS Chez MM. DURAND et C^{ie}, à la place de la République — BOISSAC, 65, rue de France — REUGEL, 194, rue Vivienne — ROSSIGNOL, 5, avenue de Villiers
BOUAT-MEROLLE, 10, boulevard Saint-Martin — B. ROUBAUX, 11, rue de Valenciennes — GENANT, 16, rue de la Harpe — L. GOUVERNIER, MUSICAL, 18, rue Tranchesi et au BUREAU des CONCERTS, 25, avenue de l'Opéra

Fig. 3. Afiş al concertelor Colonne. Paris, 29 martie 1924. (Originalele acestor documente se află în păstrarea Doamnei Emilia Guțianu-Alessandrescu).

- **13 apr.** [...] Apoi la 11 1/2 la Enescu. Aci Bârsan, Théo[phile] Demetrescu⁵², Eugène Wagner. Enescu îmi propune să contribuie și el cu 500 fr. pentru repetiția suplimentară de la Colonne.
- **14 apr.** [...] Apoi la Enescu. Aci Bârsan. La 9 [p.m.] cu ei la Gaveau. Concert Enescu – Théo Demetrescu, *Balada* de [Alfred] Bachelet; *Sonata* [de] Lekeu. [...] Mergem cu Enescu și soții Șapira⁵³ la Fouquet. [...] Enescu mă conduce în taxi.
- **15 apr.** [...] Apoi eu la Schola [Cantorum]: Concertul [Mircea] Bârsan [vioară] – Enescu [pian]. Aud finalul din *Sonata* lui Enescu, d'Indy și *Kreutzer*. Enescu îmi dă 500 fr. promiși.
- **18 apr.** La 6 1/2 [p.m.] la Enescu; aci Șapira. Enescu îmi vorbește de festivalurile de la Bruxelles și Londra p[entru] Suverani. (El pleacă azi la Buc[urești]).
- **20 apr.** La Buc[urești]⁵⁴. Enescu, *Suita nr. 1*, [Henri] Rabaud, *Eglogue*, S. Saëns, *Simfonia a* 3^a.

⁵² Theophile Demetrescu, pianist.

⁵³ Gitta Șapira, pianistă, și Av. Marcel Șapira.

⁵⁴ La Paris, Alfred Alessandrescu cumpără și presa românească. Concertul din București al lui George Enescu, amintit de A. Alessandrescu la 20 apr. 1924, nu apare în Cronologia „George Enescu”.

– 4 mai. La Buc[urești] ⁵⁵: simf[onic] dir[igat] de Enescu. Solist Thibaud. Bach, *Conc[ert] e dur*; Beeth[oven], *Conc[ert]*; Jora, *Privești moldovenești*; Lalo, *Simf[onia]*.

– 5 mai. La Buc.: *Dublu concert*, Bach (Thibaud – Enescu – Georgescu); apoi Thibaud *Conc[ertul] mi b*, Mozart; Jora, *Scene moldovenești*; S. Saëns, *Concerto [în si minor, dirijor Enescu]*.

– 8 mai. Ieșind pe B[ulevard], Golestan, care-mi spune că e posibil ca Gogu să nu poată veni p[entru] concert, soția lui trebuind să fie operată. Îmi propune să dirijez eu cu Enescu.

– 11 mai. [Bruxelles]. Vedem cortegiul regal mergând spre Hotel-de ville. Suveranii noștri ne remarcă. În Grande Place mare manifestație. Fanfare, carillon; entuziasm. Suveranii la balcon. [...] Apoi la 1 la repetiție la Conservator. Orchestra Pro Arte de militari, condusă de Lt. Prévost. [...] Enescu repetă *Poemul român*. [...] Ne îmbrăcăm în jachetă. La 5 la Concert ⁵⁶. În loja principală suveranii belgi și români. În program: melodii de [François] Rasse, [August de] Boeck, [Léon] Dubois, un poem de [Joseph] Jongen, [Edgar] Tinel; melodii de Golestan; *Poema Română* [de Enescu]. [...] La 9 1/2 la Legația Română, rue Washington. O lume imensă. Suveranii belgi și români.

– 12 mai. La 9 1/2 trec pe la Gare du Nord să mă interesez de tren. Apoi la Metropol la Enescu. Ies cu el la Legația română. Aci vine și Stro[escu] p[entru] viza engleză a pașapoartelor. Apoi trebuie să așteptăm și pe Catargi, care-i dă lui Enescu curierul. Cu taxi la Hotel. La 12 la gară dejunăm; apoi la 1²⁰ plecăm (cl. 1 280 fr. belg). La 6 1/2 ajungem la Boulogne. În tren Enescu studiază *Rapsodia* lui Golestan ⁵⁷ și *Armida* [lui Nonna Otescu]. (La Bézieux, vamă). Ne îmbarcăm la 7. Am mal de mer. La 8 1/2 ajungem la Folkestone. [...] La 10 1/2 la Londra.

– 13 mai. [Londra]. La 9 1/2 iau pe Enescu. Cu taxi în Cromwell place, 4, la Legația română. [...] După dejun ieșim iar; Enescu mă lasă singur. [...] Seara la 10 1/2 la Legația rom[ână...]. Suveranii Angliei, României. Regina [Maria] mă prezintă reginei Angliei [Mary]. Asistenții au pantaloni scurți, ca lakeii. Concertul trunchiat ⁵⁸. [...] [Nicolae] Titulescu mi-a dat un cec de 1 200 fr.

– 14 mai. Dim. merg cu Enescu la o bancă pe Cromwell-road și încasăm cecurile lui Titulescu. Apoi plătim la Hotel [...]. Plecăm la 11¹⁵.

– 15 mai. [Paris]. Dim. la 9 1/2 la Enescu. Aci Golestan care ne spune că s-au făcut deja 2 repetiții p[entru] concert cu [Franz] Ruhlmann ⁵⁹ și Jora. Ultima va fi mâine dimineață. Apoi repet cu Enescu bucățile de vioară. Apoi vine Jean Huré, care e [foarte] bolnav. Repetă cu Enescu *Sonata* lui.

– 16 mai. Dim. la 9 la Th[éâtre] des Champs-Élysées. Aci orch[estra] Colonne. Enescu repetă *Scherzo* de [Dimitrie] Cuclin; apoi cu Ruhlmann *Armida* lui Nonna și *Rapsodia* lui Golestan. Eu trec odată *Acteon*-ul, apoi Enescu face *Suita* lui Jora. Orchestra nu o știe încă. De față Jora, Albert Roussel, căruia mă prezintă Enescu. [...] La 4 1/2 la Enescu; repet cu el de 2 ori *Rapsodia* lui Golestan și *Armida*. [...] Seara concert de gală român. În sală Regele [Ferdinand]. Mirela Marcovici recită imnul național. Apoi *Scherzo* de Cuclin. Eu dirijez *Acteon*-ul. 2 rappeluri. Apoi *Armida* [de Otescu], [*Rapsodia* de] Golestan; *Suita* lui Jora care plictisește; *Raps[odia]* de Enescu. Stroescu bisează *Flurașul* [de Andreescu-Skeletty]. Se termină la 11⁴⁵. Regele ne strânge mâinile la toți.

– 17 mai. Telegr[amă] de la Orchiș cu moartea D^{nei} Georgescu. [...] La 10 1/2 la Enescu. E impresionat de trista veste. Ies cu el până la Marquis; apoi ne întorcem la el. Aci [Mircea] Bârsan, Fipip [Lazăr], [Théodore] Szanto, Noël Gallon. Enescu pleacă azi la 2 la București.

– 18 iunie. [București]. Dim. la 10 la Conservator. Ce emoție! În cancelarie Mz, Cella [Delavrancea], Jora, [D.G.] Dimitriu, apoi Nonna și Dumitrescu; Enescu mă întreabă ce am mai făcut la Paris.

– 16 aug. Dim. la 9 vine Enescu la mine și face adnotările lui la *Ciaccona* de Vitali și *Folia* [de Corelli]. La 10 cu el prin Cișmigiu.

– 11 oct. Dim. la Operă 10–1. Repet cu D^{ra} Guțianu ⁶⁰ și ies cu ea până în C[alea] Vict[oriei].

– 18 oct. P.m. la 3 1/2 la gară. Sosește Béla Bartók. Aci Enescu, Georgescu, Ochialbi, Nonna, Brăiloi, Lazăr, Gheorghiu, Nottara. Bartók are aerul uimit; vorbește [foarte] puțin și primește să prezideze Concursul Enescu, fără să arate entuziasm. Apoi cu Enescu și Gogu la Casa Școalelor, aranjăm să ținem concursul mâine. [...] Brăiloi e aferat să tipărească afișe p[entru] serata de luni seara [20 oct.] în onoarea lui Bartók, la care cântă Enescu.

⁵⁵ În vol. *George Enescu...*, la p. 199, nu apare decât prima audiție a *Priveștilor moldovenești* de M. Jora.

⁵⁶ Dată inedită în Cronologia „George Enescu”.

⁵⁷ Stan Golestan, *Rapsodie concertantă pentru vioară și orchestră* (1920).

⁵⁸ Adaos N. Missir: „Singuri Enescu și cu mine eram cu pantaloni lungi”. „Eu cânt cu Enescu partea I din *Sonata* de Franck (am cântat numai partea I, deoarece, înainte de a începe să cântăm,

Regina Maria a noastră s-a apropiat de noi și ne-a șoptit că suveranii Angliei nu prea sunt amatori de muzică, așa că să nu cântăm prea mult”.

⁵⁹ Franz Ruhlmann (1860–1948), dirijor belgian.

⁶⁰ Aici apare prima consemnare despre Emilia Guțianu, primă soprană, solistă a Operei Române din București, viitoarea soție a lui Alfred Alessandrescu.

- **19 oct.** Dim. la 9 1/2 la Casa Școalelor. Se ține Concursul Enescu. Béla Bartók e președinte onorific. Aci Enescu, Castaldi, Kiriac, Nonna, Jora, Enacovici. Se dă 2 premii I lui [Filip] Lazăr și [Mihail] Andricu. [...] La 3 1/2 la Conservator. Întrunirea Comitetului Compoz[itorilor]. Enescu, Jora, Brăiloi, Nonna, Castaldi etc. De aci cu Enescu și Jora la Palatul Sindicatului Ziariștilor. Enescu repetă cu Bartók, *Sonata* lui N^o 2. E oribilă!
- **20 oct.** La Conservator asist la repetiția *Sonatei* lui Bartók, cu el și Enescu. Apoi conduc pe Bartók până în C[alea] Victoriei. [...] Apoi la restaurantul Iordache; banchetul în onoarea lui Béla Bartók. Aci Enescu, Kiriac, Castaldi, Gogu, Orchiș, Nonna, Jora, Mihalovici, Nottara, Sym, [Ion] Ghiga, Enacovici, Popovici, Cocea ⁶¹, Lazăr, Andricu. Masa 320 lei. Azi a fost serata dată de Soc[ietatea] Compozit[orilor]. Enescu a cântat *Sonata* 2^a [de Bartók].
- **17 nov.** După repetiție, cu o trăsură la Tribunal împreună cu [Petre] Nițulescu ⁶² și Popovici și [Alexandru] Theodorescu. Constituim Soc[ietatea] Compozitorilor Rom[âni]. Aci Castaldi, Nonna, [Victor] Gheorghiu, [Tiberiu] Brediceanu, Florica Muz[icescu], [Const. C.] Nottara, Lazăr, [Constantin] Brăiloi ⁶³. Stăm până la 3 1/2.
- **19 nov.** Vine Enescu de la Sinaia. [...] Apoi cu toții la Concertul Mircea Bârsan – Enescu: *Sonatele* I de Schumann, 2^a [de] Enescu și Franck. [...] Apoi la Helvetia cu Enescu, Bârsan, Ferekydy, Prunner, Caravia.
- **3 dec.** La 12 cu trăsura la Conservator. Aci comitetul Soc[ietății] Compozitorilor. Enescu, Castaldi, Nonna, Jora, Brăiloi, [Victor] Gheorghiu, Lazăr, Sym, [Paul] Prodan; se discută chestia concertului [din 7 dec.]; [și] a telegramii p[entru] moartea lui Puccini. Enescu se opune la telegr[amă], deoarece nu s-a trimis și p[entru] Fauré ⁶⁴.
- **6 dec.** [...] Apoi la Operă; Enescu repetă p[entru] Concert, *Dansul din Oedip* și *Poemul* lui Enacovici. De față: Gogu, Nonna, Sim, Brăiloi, Lazăr, Castaldi.
- **7 dec.** La 11 la Ateneu. Concertul Soc[ietății] Compozitorilor, cu orchestra dirijată de Georgescu, Enescu, Castaldi, Kiriac.

1925

- **17 ian.** La 5 la Th[eatrul] liric. Concertul Compozitorilor. Cântă Stroescu cu acomp[aniamentul] meu, melodii de [Robert] Cremer, Enescu, Golestan, *Le rideau de ma voisine*. *Quartetul* de Enacovici.
- **1 sept.** Dim. repet la Operă cu Guțianu, Snejina ⁶⁵ etc. [...] Azi a venit Enescu la mine. Cu el la Filip Lazăr, să-i dea o adresă a Soc[ietății] Comp[ozitorilor] către Comitetul Internațional.
- **23 oct.** La 9³⁰ plec [la] Sinaia. Ajung la 1 și trag la Caraiman. [...] La 4 1/2 Enescu mă ia cu auto la Pelișor. Cântăm sonate Schumann, I și Lekeu. Aci Regele, Regina, Elisabeta, Carol, Elena, Irina etc.
- **29 oct.** La 9 plec la Sinaia. [...] Cu auto regal la Peleş. Locuiesc aci. Mi se aduce dejunul. Fiind ziua Reginei, dejun mare oficial în sala mazăre. La 5 la Pelișor. Regele, Regina, George, Elisabeta, Irina, Elena, Carol, p[iesc]le de Hohenlohe, pr[ințul] Nicolae al Greciei, regina Sofia. Cânt cu Enescu *Kreutzer* și Franck. Dinez acolo cu suita.
- **7 nov.** La 10 la Operă, Enescu repetă p[entru] simfonica lui. De aci trec pe la Casa Școalelor să anunț că mâine se ține Concursul Enescu. Apoi iar la Operă. Fotografiez pe Enescu cu Gogu. [...] La Ateneu: concertul d[nei] Ghibu ⁶⁶, la pian Enescu.
- **8 nov.** La 3 la Casa Școalelor. Întrunirea comisiei p[entru] Premiul Enescu. Vii discuții, incidente, cu ocazia bucății lui Mihalovici ⁶⁷. Nona, Andricu, Enacovici, Castaldi, Gogu sunt contra. Jora, eu, Filip, Enescu pentru. Se decide să se pronunțe și Kiriac.
- **9 nov.** Pr[emiul] Enescu s-a acordat lui Mihalovici.
- **16 nov.** [...] De aci la Ateneu, la Concertul Asoc[ietății] de muz[ică] de cameră cu Enescu la pian. (5^{ta} de Beeth[oven]).
- **21 nov.** [...] De aci la 3 1/2 la Conservator. Repet cu Enescu *Sonata* lui. El repetă cu Lischen [Băicoianu]. Apoi Comitet Soc[ietatea] Compozitorilor. La 5 cu Enescu și Lazăr la Th[eatrul] Mic. Ședința Soc[ietății] Compozit[orilor] închinată lui Enescu. Cântă cu mine *Sonata* 2^a [de Enescu]; Lischen [*Cântecele pe versuri de*] Clément Marot; Enescu, *Sonata de pian [în fa # minor op. 24, nr. 1, în primă audiere]*.

⁶¹ Probabil George Cocea, violoncelist și dirijor.

⁶² Petre Nițulescu, profesor de muzică, președinte al sindicatului instrumentiștilor din România (înființat în anul 1923).

⁶³ În Cronologia amintită apare că George Enescu ar fi semnat actul la 17 nov. 1924.

⁶⁴ Gabriel Fauré a murit la 4 nov. 1924.

⁶⁵ Maria Snejina, primă mezzo-soprană, solistă a Operei Române din București.

⁶⁶ Veturia Ghibu, soprană.

⁶⁷ Marcel Mihalovici, *Introduction et mouvement symphonique*, pentru orchestră mare. Primă audiere la București, 17 oct. 1926.

- **23 nov.** La 9 [p.m.] La Ateneu Simfonic dirijat de Enescu. *Simfonia 1*, 2 fragmente din *Oedip, Poema română*. Stau în loja compozitorilor cu Jora, Brăiloi, Filip.
- **8 dec.** [...] Apoi la Concertul Enescu [la] Ateneu. Stau pe scenă. *Poemul* de [Emil-Jacques –] Dalcroze, *Tzigane* de Ravel. Kiriac vorbește cu Enescu relativ la articolul obraznic al lui Sym despre Soc[ietatea] Carmen⁶⁸.
- **14 dec.** [...] Apoi la *Universul*, las lui Stelian Popescu o scrisoare a lui Enescu, apărând pe Kiriac de tupeul lui Sym. Trec și pe la *Viitorul*, *Rampa* să dau câte-o copie.
- **16 dec.** În *Universul* a apărut scrisoarea lui Enescu p[entru] Kiriac⁶⁹ și un răspuns idiot al lui Sym.

1926

- **24 mar.** Azi Enescu mi-a dirijat la Strassbourg (Concerts du Conservatoire) *Acteonul*⁷⁰.
- **9 apr.** Seara la Simfonic: *Simfonia 1* de Beeth[oven], *Poveste indică* de Jora, *Concert si b* Brahms (Arthur Rubinstein), *Tod und Verkl[ärung]* de R. Strauss]. Stau în lojă cu Enescu, Lazăr, Jora.
- **11 apr.** La 11 la Ateneu, Concert Arthur Rubinstein. Stau în lojă cu Jorii, Lazăr; apoi cu Enescu și Gogu. (Rubinstein la dejun la Lucasieciș cu toată banda). [...] La 5 la Conservator: adunarea Soc[ietății] Compoz[itorilor]. Aci Enescu, Castaldi, Jora⁷¹.
- **23 mai.** La 11 Concertul Soc[ietății] Compoz[itorilor]. Eu dirijez uvert[ura] *Seara mare* de Tib[eriu] Brediceanu. O bisez. [...] Jora dirijează prima *Suită*⁷², Gogu un poem de Gheorghiu⁷³ și *Rapsodia* de Enescu [*a II-a*]. Coruri Kiriac.
- **3 oct.** Acasă. Vin Enescu și Cohen.
- **4 oct.** Dejunez la Maruca. Studiez cu Enescu p[entru] concerte.
- **17 oct.** Dim. la Național Concertul dirijat de Enescu. *Suita franceză* de Roger – Ducasse. *Concert brandenburgez* [nr. 5] de Bach (pian: eu, [Alexandru] Teodorescu vioară, Solomonescu fl[aut])⁷⁴. Ultima manifestare a bietului Solomonescu. *Capriccio espagnol* de Rimsky.
- **16 nov.** La 11 vine Enescu, repetăm sonate. Dejunăm împreună la Europa. P.m. repet iar cu Enescu. [...] Seara primul concert de sonate cu Enescu: Bach, *e dur*, [Darius] Milhaud, *I-a*, Brahms, *d moll*. Apoi la Terasa Otetelișanu cu Enescu, Cohen, Jora, Bârsan.
- **19 nov.** La 3 vine Enescu la repetiție. Seara al 2-lea Concert sonate cu Enescu: Mozart, *nº 17, a dur*, [Erich Wolfgang] Korngold, Beeth[oven], *do minor*.
- **22 nov.** P.m. la 3 vine Enescu la repetiție împreună cu [Henri] Morin⁷⁵. Seara al 3-lea Concert de sonate cu Enescu: Brahms, *a dur*, Honegger, *I-a*, Grieg, *do minor*.
- **26 nov.** La 3 cu Enescu la Casa Școalelor. Premiul Enescu. La 5 la mine repetăm p[entru] concert. Seara ultimul Concert de sonate cu Enescu: Schumann, *I-a*, [Guy] Ropartz, *2-a*, Franck.
- **1 dec.** Dim. la Arte iau ordonanța p[entru] Premiul Enescu. La 12 la gară; Enescu pleacă cu Maruca; aci Cohen. Îi cer lămuriri cum să împart suma de 30.000, căci Ministerul a mărit cota premiului.
- **31 dec.** La 4 1/2 [p.m.] la Sinaia. În drum spre Cumpătul, Enescu și Maruca se plimbă. Mă atașez la grupul lor. Mergem la Poștă. La 6 înapoi. Eu studiez [la] pian. După dineu, repetăm programul de luni [3 ian. 1927]. La 12 ciocnim un pahar de șampanie, apoi la culcare într-o chiliuță a Luminișului.

1927

- **1 ian.** [Sinaia]. Seara la dineu [la] Micaela Catargi. Fac cu Enescu încă odată programul de luni [3 ian.]. Enescu îmi dă un exemplar din *Sonata de pian* nou apărută⁷⁶.
- **2 ian.** La 1 la Luminiș, dejun. [...] Seara, după dineu, Pynx își face bagajul p[entru] turneu.

⁶⁸ *Universul*, 4 dec. 1925.

⁶⁹ A se vedea D.G. Kiriac, *Pagini de corespondență*. Ed. îngrijită, prefăcută și adnotată de Titus Moisesescu, București, 1974, p. 333.

⁷⁰ Dată inedită în Cronologia „George Enescu”.

⁷¹ Dată inedită în Cronologia „George Enescu”.

⁷² Probabil *Suita pentru orchestră în re minor*, op. 2 (1915).

⁷³ Victor Gheorghiu, *Cornul*, poem simfonic.

⁷⁴ Dimitrie Solomonescu, flautist în orchestra Filarmonică.

⁷⁵ Henri Morin se afla în București ca invitat al Filarmonicii pentru a dirija 3 concerte în lunile nov.-dec. 1926.

⁷⁶ Georges Enesco, *Sonata în fa # minor*, op. 24, nr. 1, Paris, Enoch, 1926.

- **3 ian.** [București]. La 11 1/2 la Operă; apoi la „Europa” mănânc cu Pynx și Cohen. Enescu vine la mine și face o repetiție [...]. Seara Concert cu Enescu în scop de binefacere: *Sonata A dur* [de] Bach, Mozart, *b dur 10; Kreutzer*. Filip îmi întoarce paginile. Capăt un coș cu plante.
- **29 ian.** La 2 la dejun la Maruca. Aci Enescu, Lischen cu coana Frosa, Emil Sturza [etc...].
- **30 ian.** La 6 [p.m.] la Maruca. Enescu își cântă *Sonata* lui cea nouă de *vioară și pian* [op. 25, nr. 2, „în caracter popular românesc”]. Lume multă. Regina. M^{me} Morin.
- **6 febr.** La 11 la Ateneu. Concert dirijat de [Ionel] Perlea. Uvert[ura] *Don Juan* [și] *Simf[onia] es dur* [de] Mozart, *Till Eulenspiegel* [de R. Strauss], *Der Barbier in Bagdad* [de Peter Cornelius]. Stau lângă Enescu ⁷⁷.
- **1 mar.** [Seara] la concert Enescu ⁷⁸; aci [Hermann] Scherchen ⁷⁹.
- **9 mar.** La Poștă telegrafiez lui Enescu la Iași pentru concertul lui Gogu de la Lamoureux.
- **23 mar.** Eu la Concert Enescu – Caravia ⁸⁰. 2 sonate de Beeth[oven] și *Sonata* ultimă a lui Enescu. Pe scenă Muza [Ciomac] și Florica [Muzicescu].
- **24 mar.** La 3 la Conservator. Adunarea generală a Soc[ietății] Compozitorilor. Enescu, Jora, Brăiloi, [Ion] Borgovan, [Robert] Cremer, [Victor] Gheorghiu, Enacovici, Nottara, Rogalsky, Castaldi, Kiriac, Bobescu.
- **6 nov.** Dim. la Simfonic Scherchen. *Suita 2-a* [de] Enescu, *Grosse Fuge*, Beeth[oven], *Largo* [pentru clarinet solo și orchestră de coarde de] Mozart (Hoerath ⁸¹) și *Simf[onia] neterminată* [de Schubert]. [...] De vorbă cu Enescu.
- **13 nov.** La Simfonic Scherchen; *Serenada* de [Max] Reger, *Simf[onia] concertantă* [pentru vioară, violă și orchestră] de Mozart ([Alexandru] Teodorescu și [Theodor] Popovici) și [uvertura la] *Ecuba* de Nottara. De vorbă în lojă cu Enescu și [Arthur] Rubinstein.
- **25 nov.** Dim. avem Concursul Enescu. Aci Nonna, Castaldi, Jora, Andricu ⁸².

1928

- **16 ian.** Auzim [la radio] *Rapsodia* lui Enescu la Langenberg.
- **9 mar.** Dim. trec pe la Sala Sindicatului. Repetă Ernst Kunwald de la Berlin. Aci Enescu, cu care e bun prieten.
- **11 mar.** Dim. simfonic dirijat de Ernst Kunwald. *Patetica* [de Ceaikovski], *Rapsodiile* de Enescu, *Concerto g dur* [nr. 4 pentru pian de] Beethoven (Karol Szreter) ⁸³. [...] La dejun la Maruca. Aci Prințesa de Wied, Nineta și Kogălniceanu, Mișu Cantac[uzino] cu Beby Zăneasca, Enescu. După dejun vin reginele Maria, Elisabeta. Cântăm *Poem* [de] Chausson și Lekeu.
- **12 mar.** La dejun la Maruca. Aci regina Elisabeta, prințesa de Wied, pr[ințul] de Reuss, Enescu, d^{na} Balș, von Mutius, ministru german, Ernst Kunwald. După dejun vine și Regina Maria, Lischen, Mișu Jora [...]. Enescu cântă cu Kunwald *Kreutzer*, cu mine Franck.
- **19 mar.** Seara cu Stro[escu] Concert cu melodiile lui Cremer. Pe seară Enescu.
- **25 mar.** Dim. la concertul [Gregor] Fittelberg. *Also sprach Zarathustra* [de R. Strauss], *Simf[onia] clasică* de [Serghei] Prokofieff, *Concerto* [pentru orchestră mică] de A[lbert] Roussel, *Petrușca* [trei fragmente simfonice de Stravinski]. Cu Enescu într-o lojă. E revoltat de *Simf[onia]* lui Prokofieff. „Mauvaise musique!”
- **10 iun.** Dim. Enescu și Cohen la mine.
- **7 sept.** La 8 [p.m.] la gară. Sosește orchestra din Berlin. Aci Enescu, Costică N.N. [?].

⁷⁷ Adaos N. Missir: „[Enescu] îmi spune de Perlea: «c'est un chef»”.

⁷⁸ Probabil acompaniat de N. Caravia. Dată inedită în Cronologia „George Enescu”.

⁷⁹ Hermann Scherchen era invitat de orchestra Filarmonicii pentru a dirija 6 concerte în lunile febr.–mar. 1927.

⁸⁰ Dată inedită în Cronologia „George Enescu”.

⁸¹ Hans Hoerath, clarinetist în orchestra Filarmonicii din București.

⁸² În vol. *George Enescu...* apare că George Enescu prezidează acest concurs.

⁸³ Carol Szreter, pianist german.

- **9 sept.** ⁸⁴ Dim. la Ateneu, al 2-lea concert al Berliner Symph[onie] Orch[ester]. Ouvert[ura] *Donna Diana* de [Emil Nikolaus von] Reznicek, *Suita 2-a* de Enescu. Apoi Enescu dirij[ează] *Leonora III*. Kunwald: *Simfonia a] 5^a* [de Beethoven]. Eu în lojă cu Guț[ianu], Basarab, [Vasile] Rabega.
- **28 sept.** La 5 1/2 la Cohen, citesc cu Enescu sonatele de Ropartz (3), Ravel, Roussel (2) și [Karol] Szimanowsky ⁸⁵.
- **30 sept.** La 11 la „Eforie”, Concert simfonic al Sindicatului Instrumentiștilor, condus de Enescu: *Tannhäuser* [de R. Wagner], *Tod und Verklärung* [de R. Strauss], *Simfonia a] 7^a* [de Beethoven]. Cu Enescu și Cohen masa la Europa.
- **16 oct.** Dim. la 11 la Feder, repet cu [Jacques] Thibaud. La dejun cu Thibaud, Enescu și Tasso Janopulo ⁸⁶ la Athenée Palace. Seara la Concertul Jacques Thibaud, acompaniez: *Sonata A dur* [de] Brahms, *Concerto* de S. Saëns, *Adagio* [de] Tartini, *Adagio* [de] Vivaldi, *Rondo* [de] Mozart. În sală Enescu.
- **17 oct.** La 10 repet cu Enescu programul primului concert. La 2 1/2 la Cohen ⁸⁷, vine Thibaud. Enescu îi cântă *Sonata 3^a* a lui.
- **19 nov.** Dim. repet cu Enescu la Cohen. La 4 idem. [...] Seara primul Concert de sonate cu Enescu: Beeth[oven], 3^a, Alb[ert] Roussel, 2^a, S. Saëns, 1-a.
- **22 nov.** Seara al 2-lea Concert de sonate cu Enescu: *Sonata 5^a* de Bach, Szimanowsky, Schumann.
- **24 nov.** Dim. repet cu Enescu la M^{me} Procopiu. [...] Seara al 3-lea Concert de sonate cu Enescu. Mozart, 12, Ravel, Lekeu.
- **25 nov.** La 5 1/2 la Cotroceni. Cânt cu Enescu.
- **1 dec.** La 5–7 repet cu Enescu la Giurgea Negrileşti. Lume multă. Seara la Concert Enescu cu mine (IV) cu mama și M^{me} Oprescu. Brahms, *g dur*, Ropartz, *III* [și] *Kreutzer*.
- **2 dec.** Dim. Simfonic [Oskar] Fried ⁸⁸. Haydn, *La Reine* [*Simfonia în si b*], Mozart, *es dur*, Brahms, 1-a. În lojă Enescu, Cohen.
- **5 dec.** Dim. la 11 1/2 trec pe la Sala Sindic[atului] Ziariștilor; Enescu repetă.
- **7 dec.** Trec un moment pe la repetiția lui Enescu.
- **8 dec.** La 12 la repetiția Filarm[onicii] cu Enescu. [...] 3–6 Consiliu la Soc[ietatea] Compozitorilor ⁸⁹. Ședință violentă: Enescu amenință cu demisia, pe chestia percepției drepturilor.
- **9 dec.** Simfonic [Filarmonica] Enescu: *Freischütz* [de Weber], *Simfonia I* [de] Schumann, *Stenka Razin* [de Glazunov], *Catalonia* [de Albeniz].
- **10 dec.** [...] De aci la Ateneu: Concert popular Enescu – Caravia: Mozart, *es dur*, Brahms, *sol* [și] *Kreutzer*.
- **12 dec.** La Sala Sindic[atelor], la repetiția lui Enescu: *Simfonia* de [Alexis] Catargi.
- **15 dec.** Dim. la Ateneu se repetă *Simfonia a] 9^a* [de Beethoven] cu Enescu. La Casa Școalelor la Alexianu vorbesc ca să ne întrunim mâine p[entru] Premiul Enescu. [...] Aud la radio Concertul român de la Praha ⁹⁰: *Rapsodia* de Golestan, *Suita [nr. 1]* de Enescu, *Armida* [de Ion Nonna Otescu], 2 tablouri de Andricu, *Marșul evreesc* de Jora, o piesă de Mihalovici.
- **16 dec.** Dim. Simfonic Enescu. *Simfonia* de Catargi și *Simfonia a] 9^a* ⁹¹. Cohen îmi dă +65.000 de la concertele cu Enescu. La 3–6 la Casa Școalelor. Concursul pentru Premiul Enescu. Aci Enescu, Castaldi, Jora, Enacovici, Rogalsky, Andricu. Se dă lui Drăgoi 25.000 și Pr[emiul] I.
- **20 dec.** Dau lui Drăgoi 25.000 de la Premiul Enescu.
- **28 dec.** Dim. la Arte iau ordonanța pe Premiul Enescu.

⁸⁴ În cronologia amintită apare data de 8 sept. 1928.

⁸⁵ George Enescu și Alfred Alessandrescu pregăteau ciclul de patru recitaluri de sonate din lunile nov.–dec. 1928. În cronologia editată apar „cinci” recitaluri. Ultimul, din 10 dec. 1928, este însă un concert popular George Enescu împreună cu N. Caravia.

⁸⁶ Tasso Janopulo, pianist care urma să-l acompanieze pe J. Thibaud.

⁸⁷ Adaos N. Missir: „str. Brezoianu”.

⁸⁸ Oskar Fried (n. 1871), dirijor german.

⁸⁹ Dată inedită în Cronologia „George Enescu”. (A se vedea și George Breazu, *Societatea Compozitorilor Români și fiscalul*, în vol. George Breazu, *Pagini de istoria muzicii românești*, vol. II. Ed. îngrijită și prefăcută de Gheorghe Firca, București, 1970, p. 191).

⁹⁰ Filarmonica din Praga, dirijată de Vaclav Talich.

⁹¹ Soliști: Eliza Băicoianu, Constanța Dobrescu, Vasile Rabega, George Folescu, cu concursul corului „Carmen”, sub conducerea lui I.D. Chirescu.

ROMEO GHIRCOIAȘIU,

Cultura muzicală românească în secolele XVIII-XIX, București, Edit. muzicală, 1992, 262 p.

Dintre toate domeniile muzicologiei românești, istoriografia s-a dovedit cel mai puțin permeabilă la metodologiile actuale de cercetare, rămânând ferecată în tehnicile clasice ale studiului monografic: binomul „viața și opera”, succesiunea de portrete precedate sau nu de o situație general-istorică, trasee fracționate cronologic, analize de tip tradițional etc. Prea puține au fost încercările de a forja instrumente de studiu suplimentare, adaptate noilor atitudini științifice, deși materia muzicală extrem de diversă și complexă a istoriei noastre s-ar preta la tratări diversificate. Experimentate în alte literaturi, punctele de vedere împrumutate fie din științele istorice moderne, fie din alte domenii (lingvistică, literatură, sociologie, psihologie etc.) și-au dovedit eficacitatea în aplicarea la studiul trecutului muzical. Este meritul principal al profesorului Romeo Ghircoiașiu de a fi încercat să spargă tiparele și să privească istoria muzicii românești dintr-o optică nouă. Demersul său tinde să îmbine o „istorie continuă” a evoluției muzicii cu o „istorie socială” a vieții muzicale, totul integrat într-o perspectivă globală, raportată și la muzica altor etnii; aceștia ar fi, pe scurt, cei trei parametri principali ai cărții sale *Cultura muzicală în secolele XVIII-XIX*. După cum se vede, termenul „istorie” nu apare în titlu dar ideea este subiacentă în precizarea temporală ca și în sumar, unde cuvântul „devenire” definește mai multe capitole. Istoria este în primul rând diacronic; or, autorul urmărește mai puțin desemnarea unui parcurs cât defalcarea unor tranșe din viața muzicală în largi desfășurări sincrone, zigzagând printre meandrele curgerii timpului. Delimitarea între diacronic și sincron este greu de stabilit, se știe, existând oricând mai multe răspunsuri posibile în construcția textului; cel de față surprinde cu flexibilitate mutațiile și ramificațiile unei materii în continuă transformare.

Dacă prin îmbinarea celor două laturi ale temporalității R. Ghircoiașiu are în vedere dorita „istorie continuă”, în selectarea și evaluarea faptelor sonore își propune să elucideze raporturile lor cu existența socială. După atâtea decenii de interpretări

vulgar-sociologizante a-ți înscrie demersul în „contextul fluxului continuu al vieții sociale pe care arta o reflectă și o propulsionează” este un act de curaj, care se dovedește însă a fi încununat de succes. Autorul evită cu finețe explicațiile simplificatoare, încercând să surprindă conexiunile alambicate ale multicolorului secol al XVIII-lea precum și liniile de forță ale fascinantei „perioade de tranziție” care a fost secolul al XIX-lea, oglindite și gândite în muzică. Luând ca temei stratificarea practicii muzicale în funcție de mediu și urmărind consecințele transformării condițiilor de viață și a mentalităților în fenomenul artistic, cercetătorul conturează un tablou credibil și expresiv. Și dacă detaliile nu sunt totdeauna controlate, important este că se desprind coordonatele esențiale, oferind o lectură nouă cu un bogat coeficient de inedit în interpretarea datelor. Iată doar câteva dintre ideile ce se cuvin reținute: funcția esențială a operei în romantismul românesc; recunoașterea rolului jucat de diletantism și saloane în propagarea culturii muzicale apusene, chiar dacă în varianta ei de consum; importanța acordată muzicii străzii; procesul constituirii unei reflecții estetice și implicit a unui limbaj teoretic.

În fine, cel de al treilea parametru descifrabil în proiectul cărții este corelarea permanentă între elementul local și cel universal – european sau oriental pentru că Romeo Ghircoiașiu nu are prejudecata negării sau trecerii sub tăcere a influențelor venite din lumea Orientului apropiat. În această viziune integratoare este cu totul remarcabil prin efortul de sinteză, prin densitatea de idei și prin deschiderile sugerate cercetării, capitolul final care sistematizează „factorii și mutațiile” implicați în geneza școlii naționale.

Spuneam mai sus că scrisul lui Romeo Ghircoiașiu este nuanțat și scutit de clișee, tocmai de aceea distonează în ansamblul volumului unele pagini din paragraful „Cântecele străzilor”. Știu că manuscrisul a zăcut mulți ani în editură și că a găsit abia într-un târziu drumul spre tipar, dar așa fiind o revedere s-ar fi impus. Am convingerea că în acest caz autorul nu ar

fi acordat „cântecului cu caracter democratic” (nici termenul nu este prea fericit) un spațiu disproporționat de mare, având în vedere că nici un alt gen nu este tratat monografic. Mai degrabă l-ar fi integrat într-un paragraf despre practicarea muzicii corale în reuniunile de cântări caracteristice pentru secolul al XIX-lea și atât de eficiente în educarea gustului muzical; ar fi cântărit probabil dacă singură societatea corală ce se cuvenea menționată este „Cercul coral de propagandă socialistă” și ar fi relativizat unele afirmații preluate de la alți autori.

Păcat că editura nu a dus până la capăt efortul presupus de publicarea acestui volum de ținută academică

și că neglijențele abundă: atât în bibliografia cu date incomplete, note lipsă, citări la a doua mână cât și numeroasele greșeli de tipar (artiști pentru altiști, plastic pentru psaltic, național pentru rațional etc.) care ar fi făcut necesară o erată.

Dar micile neazuri nu umbresc valoarea unei cărți incitante, pline de observații penetrante, de întrebări cărora autorul le oferă răspunsuri trecute întotdeauna prin filtrul reflecției proprii, susținute de o bogată cultură, de capacitatea de a privi și dincolo de granițele stadiului actual al cunoașterii despre trecutul nostru muzical.

ELENA ZOTTOVICEANU

ISSN 0039-3983